© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1959
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

LE DESSIN FRANÇAIS DE SIGNAC AUX ABSTRAITS

LE DESSIN FRANÇAIS DE SIGNAC AUX ABSTRAITS

PARIS
ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX
1959

Cette exposition circulante a été organisée par le Service Éducatif de la Direction des Musées de France, grâce au concours du Musée National d'Art Moderne et avec l'appui de l'Inspection Générale des Musées de Province.

Les organisateurs adressent l'expression de leur très vive reconnaissance et leurs remerciements à ceux qui les ont aidés à réaliser cette manifestation.

Le catalogue a été établi par Simone Virault et Michel Hoog, chargés de Mission au Service Éducatif des Musées.

Photographies Chuzeville.

Toutes les œuvres exposées appartiennent au Musée National d'Art Moderne.

Sur la couverture : *H. Matisse - Jackie V* (*n° 44*).

Le 2 mai 1959

Monsieur le Directeur,

De toutes les activités qui incombent au Service Éducatif des Musées, l'organisation d'expositions circulantes est sans doute la plus importante, celle en tout cas qui répond le mieux à sa vocation essentielle qui est d'offrir à un large public les joies d'ordre esthétique que provoque la vision d'œuvres authentiques.

Relativement aisée à Paris, conservatoire des chefs-d'œuvre incontestés du passé aussi bien que témoin des recherches les plus aventureuses du présent, une telle mission se révèle plus laborieuse, plus impérative aussi, lorsqu'il s'agit de centres provinciaux, plus nécessaire surtout lorsque l'on parle d'Art Moderne; car en dehors des cénacles parisiens, celui-ci est, encore trop souvent, jugé sévèrement par un public qui n'a que rarement l'occasion d'entrer en contact avec lui.

Aussi avez-vous souhaité, Monsieur le Directeur, que cette année, le Service Éducatif inscrive à son programme une manifestation consacrée à l'art contemporain: l'exposition du Dessin Français de Signac aux Abstraits *qui, pendant les mois prochains, va circuler dans le Sud-Ouest de la France, répond à ce souhait.*

Choisies avec un soin minutieux par M. Bernard Dorival de façon à présenter un vaste panorama de ces cinquante dernières années, l'« anthologie » des diverses tendances qui se sont exprimées de l'époque Néo-Impressionniste à nos jours, les œuvres réunies permettront au visiteur d'apprécier en connaissance de cause un art qui, en évoluant du réel à l'abstrait, a suscité et suscite encore autant d'éloges que de critiques. Le contact entre ces œuvres et le public se fera d'autant plus intime qu'il s'agit de dessins, ce langage spontané et confidentiel par lequel l'artiste nous livre, d'un trait de plume rapide, d'un crayon léger, son émotion du moment, le premier jet de son inspiration.

Souhaitons que cette spontanéité séduise la jeunesse que nous voudrions voir venir nombreuse à cette manifestation et que, désormais, celle-ci unisse dans un même enthousiasme junévile les noms de Signac, Matisse ou Zadkine à ceux qui lui sont plus familiers de Mallarmé, Paul Valéry ou Aragon.

Donner à l'art plastique, et plus particulièrement à celui de notre temps, une place occupée seulement jusqu'ici dans l'esprit de nos élèves par l'histoire ou la littérature, telle est l'ambition de l'exposition dont j'ai l'honneur, Monsieur le Directeur, de vous soumettre le catalogue établi par mes collaborateurs, M^lle^ Virault et M. Hoog. Nous devons être particulièrement reconnaissants à M. Cassou, Conservateur en Chef et à M. Dorival, Conservateur du Musée National d'Art Moderne, qui, en mettant si généreusement leurs collections à notre disposition, nous ont permis de tenter une semblable expérience, de nourrir un tel espoir.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mon profond dévouement.

GERMAINE CART,
Conservateur des Musées Nationaux,
Chef du Service Éducatif.

Lu et approuvé :
EDMOND SIDET
Directeur des Musées de France.

INTRODUCTION

L'intérêt d'un public de plus en plus curieux et averti des choses de l'art se porte — les signes en sont multiples — chaque année davantage vers cette forme d'art, trop longtemps chère seulement à quelques *aficionados*, qu'est le dessin. Aussi la conservation du Musée National d'Art Moderne et la direction du Service Éducatif des Musées ont-ils pensé que le public du Sud-Ouest accueillerait avec faveur une réunion de dessins français contemporains; une telle manifestation n'est-elle pas, en effet, de nature à détruire, d'abord, le préjugé qui veut que les artistes modernes ne sachent pas dessiner, et à faire prendre conscience, ensuite, de ces deux vérités que le génie de notre temps est essentiellement graphique et que les plus grands de nos maîtres ont donné le meilleur d'eux-mêmes dans le dessin?

Que d'ignorants, de sots ou d'aveugles vont encore répétant que « dans la peinture moderne, il y a bien tout de même quelque chose du côté de la couleur ». Mais, ajoutent-ils aussitôt avec une tristesse sincère ou hypocrite, « quel dommage que les peintres d'aujourd'hui lui sacrifient délibérément le dessin ». Et de citer le mot d'Ingres: « Le dessin est la probité de l'art » et d'insinuer que nos maîtres manquent de probité... Rien de plus faux et de plus calomnieux que ces propos, que dément l'examen, même rapide, de la production graphique de nos artistes contemporains.

Ne craignons pas de l'avouer: malgré des exceptions éclatantes, comme celles de Degas, de Redon, de Rodin, la deuxième moitié du XIX^e^ siècle n'a pas été un âge d'or pour le dessin. Ni Courbet, ni Manet, ni les Impressionnistes, ni même Van Gogh et Gauguin n'ont créé leurs chefs-d'œuvre dans cette technique, qui a dû attendre la réaction contre l'Impressionnisme pour retrouver sa faveur et sa royauté. Mais quel réveil alors! puisque c'est l'époque de Seurat et de Toulouse-Lautrec, dessinateurs égaux à leurs plus grands devanciers et précurseurs d'une prodigieuse pléiade de maîtres ès arts graphiques.

Voici, en effet, derrière eux, Suzanne Valadon dont Degas — qui « était du bâtiment » et ne péchait pas par excès d'indulgence — aimait tant les « beaux et terribles dessins », Marquet, Dufy, Matisse, Modigliani, Picasso, La Fresnaye, Segonzac, sans compter les sculpteurs : Maillol, Despiau, Gonzalez, chez qui les dessins — simples croquis cursifs ou œuvres plus mûries — révèlent une acuité de regard peu commune, une surprenante agilité de main, une précision d'intelligence extrême, une rare sensibilité et un sens, soit exquis, soit puissant, du contour, de la forme, de la lumière, de tout ce qu'on peut dire avec du noir et du blanc, une feuille de papier, un crayon, une plume, une tache d'encre... La cécité seule ou la mauvaise foi peuvent désormais contester l'excellence graphique des maîtres de l'art moderne.

Mais n'hésitons pas à aller plus loin et à déceler une époque essentiellement graphique dans celle qui, du Néo-Impressionnisme à nos jours constitue l'objet de l'actuelle manifestation : il semble bien, en effet, que tel soit le génie de ce temps, qui a recueilli les grandes traditions du dessin classique, les a enrichies par d'autres héritages, et s'est enfin forgé un instrument nouveau, celui que ses recherches le contraignaient à se donner. Ne trouvons-nous pas, en effet, parmi les dessinateurs, une postérité à Degas et à Ingres en la personne de Valadon, de Picasso, tandis que le legs de Watteau a été recueilli par Bonnard et Despiau, celui de Poussin par Dunoyer de Segonzac, celui des Maniéristes par Villon et La Fresnaye? Le trait, si simple, de notre XIIIe siècle a exercé l'influence la plus salutaire sur Matisse, qui a longuement regardé les dalles funéraires médiévales et a appris de leurs vieux graveurs le secret — depuis si longtemps oublié — du pouvoir synthétique d'un simple contour, filé et pur dans sa rigueur. Et du Japon lointain est venu l'enseignement dont Marquet, Dufy ont retiré un si grand bénéfice. Riche de ces leçons — et n'oublions pas celle des céramiques grecques qui ont instruit si heureusement Picasso et Braque — l'époque contemporaine a pu se créer l'écriture nouvelle dont elle avait besoin pour exprimer son message nouveau. Refusant, en effet, de reproduire les apparences extérieures; anxieux de les comprendre et contraint, à cet effet, de les analyser et de les définir avant de les reconstruire et de leur insuffler, en ce faisant, une vie nouvelle, une vie plastique, notre temps étant ainsi acculé à la nécessité de se faire dessinateur : un art réaliste, descriptif, installé dans les apparences peut négliger le dessin; la conception irréaliste, intellectuelle, pour ne pas dire abstraite, que la fin du XIXe siècle, et, plus encore, le début du XXe se sont faits de l'art leur imposait de demander à cette technique d'être la servante nécessaire de leurs ambitions esthétiques, l'expression propre de leurs recherches, l'instrument même de leur génie.

Si notre temps, ainsi, dans son ensemble, s'est essentiellement livré dans le dessin et par le dessin, chaque artiste, en particulier, en a fait autant, qui s'est réalisé pleinement grâce à lui. C'est là, en effet, que seul avec lui-même et avec l'Ange contre lequel il lui faut, comme Jacob, se battre, loin du public, étranger aux modes, libre, terriblement, tragiquement libre, l'artiste a tout loisir pour oublier, en face de sa feuille de papier, les passades et les styles: rien de plus dégagé de tous les clichés que les dessins, les dessins de tous temps et, singulièrement, ceux du nôtre. Rien de plus loyal, de plus vrai. Rien de plus vivant, aussi, de plus vibrant, de plus direct. Là, l'artiste se livre tout chaud et tout cru, si j'ose dire. Ce que sont les journaux intimes, les lettres, les brouillons pour les écrivains, le dessin l'est pour le peintre et le sculpteur: l'endroit et le moment où il est sincérité absolue, audace totale, liberté sans limites.

Voici la nudité, le reste est vêtement.

Et la merveille est que ces témoignages particuliers à chaque individu soient aussi, de toutes ses productions, celles où il atteint le mieux au général et à l'éternel: là Matisse rejoint Villard de Honnecourt et Pisanello; Picasso, Ingres, les Quattrocentistes florentins, les céramistes grecs; Roger de La Fresnaye, Poussin, Signorelli. Le présent se fait intemporel, l'individu, universel, les contraires se réconcilient, et la matière la plus fragile, un trait, une tache sur un papier, se fait absolument, magnifiquement esprit.

Mais nombre de nos maîtres contemporains, et non des moindres, ont, plus que dans l'art graphique, trouvé dans l'aquarelle ou dans la gouache leur moyen d'expression le plus adéquat. Car — il n'est pas inutile de le souligner — les maîtres du dessin sont rarement ceux de l'aquarelle et inversement: tant ces deux techniques différentes sollicitent différemment les talents différents des hommes. A l'époque contemporaine, seuls, ou presque, Dufy et Dunoyer de Segonzac se sont également adressés ici et là. Mais, pour les autres, il n'en fut pas de même. Tandis, par exemple, que Cross et Signac trouvaient dans l'aquarelle leur domaine nécessaire, légitime, souverain, les aquarelles de Matisse et de Picasso sont loin de valoir leurs dessins. Il était donc indispensable, pour donner une idée exacte de l'art français depuis le Néo-Impressionnisme, de compléter l'ensemble des dessins par une collection d'aquarelles et de gouaches.

Ce que la plume trempée dans l'encre, ou le crayon, ou le fusain furent en effet, pour Matisse, Picasso, Modigliani, Maillol, le pinceau, lavant de couleurs le papier, le fut pour d'autres maîtres: cette réponse directe, immédiate, fulgurante, aux sollicitations du monde extérieur,

cette traduction brute de leur âme libre, ce corps à corps de leur génie avec lui-même, dans la sincérité, l'oubli des conventions, l'intime nécessité de s'exprimer abruptement.

Mais ce n'est pas là la seule raison de l'usage que nos maîtres contemporains ont fait de l'aquarelle, qui l'ont pratiqué également dans deux cas: en vue de préparer leurs tableaux achevés, d'une part, et, d'autre part, pour exprimer certains messages, satisfaire certaines ambitions, que la peinture à l'huile ne leur permettait pas de traduire ou de combler.

L'aquarelle est, en effet, souvent le germe et le brouillon de la composition dont elle constitue l'idée-mère et l'ébauche. Quand Cross, Signac ou Desnoyer jettent, sur nature, à l'aquarelle, sur le papier, des indications directes d'après les sites, les monuments, les spectacles qui les émeuvent, que font-ils d'autre que d'amasser des documents, matériaux qui leur permettront de construire leurs ouvrages définitifs? C'est, de même, par des aquarelles que Raoul Dufy, Dunoyer de Segonzac et Gromaire se sont préparés à exécuter leurs tableaux, dont ces aquarelles constituent les essais, — études de formes, de couleurs, de rythmes, d'ordonnances dont l'artiste fait ici une première expérience.

Mais il se trouve que, souvent, dans l'état actuel des recherches picturales, cette technique ne permet pas de poursuivre ces expériences dans des conditions propices: son génie n'est-il pas, en effet, bien éloigné de celui de la peinture, éprise fréquemment d'une matité de fresque, d'une allure murale, d'une évidence décorative, d'un ensemble de qualités, en un mot, à l'obtention desquelles des essais à l'aquarelle préparent moins que des études à la gouache, dont la nature s'apparente davantage à celle de la peinture moderne? Aussi nombre de peintres contemporains ont-ils, à l'aquarelle préféré cette gouache qui retrouve aujourd'hui une faveur depuis longtemps perdue. Qu'ils la chérissent pour l'équivalence qu'elle donne de la fresque ou qu'ils aiment en elle sa profondeur soyeuse, génératrice de mystère, de fantastique, de poésie, il est bien certain que beaucoup ont trouvé en elle leur acolyte le plus fidèle, en même temps que l'instrument le plus propre à leur permettre de préparer leurs tableaux.

Mais justement, parce qu'elle se rapproche trop de la peinture telle que la préconise l'esthétique d'aujourd'hui, la gouache est apparue à tels autres artistes comme malpropre à exprimer certaines choses que la peinture ne leur permettait pas davantage de dire, et qu'ils éprouvaient le besoin de nous livrer: l'aquarelle, ainsi, a retrouvé sa chance, par la possibilité qu'elle leur procurait de poursuivre des recherches qu'ils souhaitaient mener et que la peinture à l'huile leur interdisait de faire: de là, l'appel que lui ont adressé un Dufy, un Gromaire,

un Pignon et un Singier. Intéressés plus ou moins consciemment par l'art du vitrail et par celui de la céramique, ce qu'ils ont aimé en elle, c'est une transparence, une limpidité, une fraîcheur lumineuse que la peinture à l'huile ne permet pas d'obtenir, et qu'elle met, elle, à la portée de ceux qui la pratiquent — pour peu qu'ils le fassent dans un esprit nouveau. De là, les tentatives de ces artistes qui l'ont enrichie de ressources inédites, — latentes, en elle, adéquates à sa nature, et qui n'attendaient que des Christophe Colomb pour révéler à tous leurs splendeurs : nul doute que, sous leurs doigts elle n'ait acquis de nouveaux prestiges et ne se soit annexé des terres inconnues.

Aquarelles, gouaches, dessins sont ainsi, aujourd'hui comme hier, compléments de la peinture et introductions à ses richesses, à ses mystères. Mais ils sont également, souvent encore, œuvres en soi, œuvres qui se suffisent, et qui sont — pour elles et pour nous — leur propre alpha et leur propre oméga. Et dans tous les cas ils témoignent, maintenant plus que jamais, directement, avec sincérité, avec nécessité aussi, sur leurs auteurs et leur époque, ainsi que sur l'Homme, l'homme dont ils nous font sentir la singularité et la permanence : rien de plus riche en aveux, en révélations qu'un dessin, une aquarelle, une gouache, pour peu que l'on veuille bien prêter l'oreille à leur voix muette. Hâtons-nous donc de nous taire, pour la laisser monter dans un fructueux silence.

BERNARD DORIVAL,
Conservateur du Musée National d'Art Moderne.

LES GRANDS MOUVEMENTS DE LA PEINTURE MODERNE

La peinture moderne a pris naissance dans les premières années du siècle avec un groupe de peintres qui voulaient réagir contre le mouvement impressionniste et contre l'académisme régnant. Ces artistes, soutenus par un petit nombre de critiques et d'écrivains, ont eu à subir l'ignorance ou la dérision du public et des milieux officiels. Certains ont travaillé isolément, mais la majorité s'est réclamée de l'un des principaux mouvements qui ont scandé la marche de la peinture française entre 1900 et 1914: celui des Nabis, des Fauves ou des Cubistes.

La voie leur avait été frayée par le groupe des Néo-Impressionnistes (Seurat, Signac et Cross) et surtout par Cézanne, Gauguin et Van Gogh, ces trois solitaires, qui, après un bref passage par l'Impressionnisme, ont créé une œuvre qui révolutionnait les données traditionnelles de la peinture occidentale.

LES NABIS

Nabi en hébreu veut dire prophète; sans s'attacher tout à fait au sens profond du terme, les jeunes artistes prirent ce nom pour affirmer leur désir de donner une impulsion nouvelle à la peinture.

Le groupe des Nabis commença à se former à l'atelier Julian dont le massier (1), Sérusier, entra en contact avec Gauguin à Pont-Aven, en 1888. Revenu à Paris, il gagna aux idées et à la technique du maître ses camarades d'atelier, Bonnard et Maurice Denis, auxquels se joignirent bientôt Vuillard, Roussel, élèves des Beaux-Arts, puis Maillol et Vallotton.

Leur but, comme le précisait Maurice Denis, était de « traduire des émotions ou des concepts par des correspondances de formes ». Pour cela, ils appliquèrent un procédé dit « cloisonné », où la couleur employée à l'état pur était limitée par un cerne, un peu à la manière des plombs qui entourent les morceaux de verre, de différentes couleurs, des vitraux. Les estampes japonaises influencèrent également les Nabis qui s'inspirèrent de la ligne précise et sinueuse tracée par les artistes nippons.

---

(1) On appelle ainsi l'élève qui a la responsabilité matérielle d'un atelier.

LES FAUVES

Un autre mouvement n'allait pas tarder à se manifester. Il réunissait quelques élèves des Beaux-Arts, désireux de secouer la tutelle de théories désuètes; composé tout d'abord de Matisse, Marquet, Rouault, élèves de l'atelier de Gustave Moreau, de Friesz et Dufy, élèves de Bonnat, ce groupe accueillit ensuite deux autodidactes, Vlaminck et Derain. Tous se réunissaient à l'*Académie Carrière*.

Ces peintres commencèrent à exposer leurs œuvres dans la petite galerie de Berthe Weill à Montmartre; mais ils furent révélés au public par le Salon d'Automne de 1905 où, comme le dit Camille Mauclair, « un pot de peinture a été jeté à la face du public ». Devant la violence et le caractère agressif de la jeune école, le critique Louis Vauxcelles parla des « Fauves » à propos de la salle où étaient réunies leurs œuvres au Salon d'Automne de 1906. Ce nom fut alors appliqué aux représentants du nouveau mouvement.

Matisse qui en fut un peu le chef de file résuma en cette phrase les intentions du groupe: « Les couleurs étaient destinées à rendre le choc d'un spectacle sur nos sens ». Partant de ce principe, la couleur appliquée toujours à l'état pur, telle qu'elle sort du tube, fut l'unique moyen d'expression des peintres. Attirés vers le Midi de la France, à cause de son intense luminosité, ils aimèrent à peindre la nature par quelques taches violemment colorées.

Vers 1907-1909, la plupart de ces peintres évoluèrent et adoptèrent un style, inspiré de celui de Cézanne, puis chacun s'engagea dans des voies différentes.

Matisse demeure fidèle à la technique de la surface colorée, qui lui permet d'atteindre « un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant... un lénifiant, un calmant ».

Dufy trouve un style personnel et primesautier où l'humour dans le graphisme et la joie dans la répartition des couleurs sont toujours présents; Marquet se plaît aux atmosphères brumeuses et poétiques tandis que Derain retourne au classicisme et que Vlaminck, plus soucieux d'accorder le paysage à ses propres tourments, rejoint dans une palette sombre l'expressionnisme mystique de Rouault.

LES CUBISTES

Voulant à son tour réagir contre l'art trop évanescent de l'Impressionnisme et celui trop instinctif du Fauvisme, le Cubisme sortit officiellement de l'ombre au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne en 1911 et 1912. Mais dès 1908, Matisse l'avait baptisé d'une boutade en voyant une toile présentée par Braque au Salon d'Automne où le paysage était réduit à une succession de volumes géométriques: « On dirait des cubes ».

« Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective », avait dit Cézanne. Se réclamant de cette affirmation, les cubistes cherchèrent dès lors à retrouver l'essentiel des volumes que l'on peut rencontrer dans la vie courante, dépouillés de tout ornement. La couleur passa au second

plan et fut réduite à quelques accords, laissant la place primordiale dans le tableau à une construction simple, mais rigoureuse (*cubisme analytique*).

Braque et Picasso furent à l'origine du mouvement qui se développa à Montmartre, au « Bateau-Lavoir » en particulier, l'atelier de planches de Picasso où se réunissaient Juan Gris, Braque, Marcoussis ainsi que le marchand Kahnweiler. D'autres groupes se formèrent, qui menaient des recherches parallèles, notamment, autour de Gleizes et de Jacques Villon, celui de la « Section d'Or ». Les poètes Guillaume Apollinaire et Max Jacob se posaient en défenseurs et en commentateurs des théories nouvelles. Après le retour à l'art de Cézanne que l'on peut situer aux alentours de 1910 et 1912 et où les artistes cherchèrent à saisir les constructions premières de la nature, le cubisme se détacha de plus en plus des apparences reconnaissables du monde. Ozenfant révèle les préoccupations des peintres de l'époque lorsqu'il écrit: « le cubiste estime que le tableau ne doit rien à la nature et il se sert des formes et des couleurs, non pour leur pouvoir imitatif, mais pour leur valeur plastique. »

Après la guerre de 1914, certains membres du groupe ont inversé la démarche du cubisme. Au lieu de réduire les objets à leurs lignes géométriques essentielles — ils partent de ces lignes pour recomposer le réel: « d'un cylindre, je fais une bouteille. » (Juan Gris) C'est le *cubisme synthétique*.

LES INDÉPENDANTS

Mais certains artistes indépendants, également méfiants vis-à-vis de l'académisme scolaire et des mouvements d'avant-garde, s'exprimèrent librement en dehors de toute théorie et de toute coterie. Tel est, par exemple, le cas de Dunoyer de Segonzac qui manifesta son attachement à la peinture réaliste; de Suzanne Valadon, artiste au tempérament d'une force et d'une maîtrise exceptionnelles, qui sut guider la main de son fils Utrillo, ou encore des peintres d'origine étrangère qui, vers 1925 constituèrent l'*École de Paris*.

***

Depuis la guerre de 1914, la peinture en France n'a cessé de se renouveler. Les grands mouvements qui avaient marqué le début du siècle n'ont duré que quelques années et les peintres qui y avaient adhéré ont chacun repris leur propre itinéraire. Aussi quand, après 1920, on voit apparaître des noms et des mouvements nouveaux, il ne faut pas oublier que parallèlement, la grande génération de Matisse, de Braque et de Rouault continue de peindre. C'est d'ailleurs le moment où atteignant la cinquantaine, ils renouvellent leur art, au moins les plus grands d'entre eux, et conquièrent la notoriété.

L'art austère et froid du cubisme entraîne une série de réactions: une des premières est celle du mouvement *Dada* en Suisse, mouvement artistique d'un anarchisme complet. Influencé par lui, le *Surréalisme* est né à Paris, sous le patronage d'André Breton. Mouvement avant tout littéraire avec les poètes Desnos, Aragon et Eluard, il groupa plusieurs peintres qui exposèrent

pour la première fois à la Galerie Pierre en 1925. Les plus célèbres adeptes du *Surréalisme* sont Tanguy, Dali, Miró, Ernst et, un instant, Picasso. Les Surréalistes se proposent d'explorer l'irrationnel, le monde du subconscient et du rêve.

Sans constituer des mouvements précis, un certain nombre de jeunes peintres, travaillant vers 1925-1930, se dégagèrent du cubisme en revenant à la réalité visible et aux sujets traditionnels. C'est alors un foisonnement de tempéraments originaux dans lequel il est difficile d'établir un classement. Un Dufresne, un Desnoyer, par exemple, pratiquent un art qui, bien qu'ayant profité de l'apport des écoles précédentes, ne laisse pas d'être profondément original. D'autres comme Lurçat ou Walch se rattachent à l'expressionnisme et à la tradition des Fauves, tandis que les futurs membres de la *Réalité poétique* (Cavaillès, Brianchon, Legueult) se situent plutôt dans la descendance des Nabis.

Le *Cubisme* avait d'ailleurs constitué une telle révolution picturale que bien rares sont les peintres contemporains qui n'ont pas profité de ses découvertes; les véritables héritiers spirituels du Cubisme sont peut-être les peintres abstraits d'aujourd'hui (N. de Staël, Singier, Manessier, Lanskoy). Ils lui ont repris son souci de composition rigoureuse, son refus des apparences visibles et, pour certains, sa reconstruction intellectuelle du monde. Mais la couleur qui joue un rôle essentiel dans leur œuvre, les différencie de l'art cérébral et monochrome des cubistes en y introduisant une certaine forme de sensibilité. L'abstraction que ce groupe ne cesse de pousser plus loin est sans doute l'événement artistique le plus important de ces dernières années, puisque toute référence à l'anecdote ou au transitoire est supprimée et que seule subsiste la matière picturale dont ces peintres ont proclamé la suprématie.

BONNARD (Pierre)

Fontenay-aux-Roses 1867 - Le Cannet 1947

Bonnard poursuit simultanément ses études de droit et son apprentissage artistique à l'École des Beaux-Arts et à l'Académie Julian et, en 1889, choisit définitivement la carrière de peintre. Partageant l'atelier de Vuillard et de Maurice Denis, il expose à leurs côtés, de 1891 à 1899, des toiles sombres et stylisées qui trahissent l'influence de Gauguin et celle de l'estampe japonaise.

Assez indifférent aux spéculations des Nabis, il se libère de leurs théories et, de 1899 à 1912, se rapproche de Degas et des impressionnistes qui lui donnent la passion de la couleur. Bonnard pratique un art frais et spontané: sa couleur devient plus éclatante, ses compositions plus hardies, son invention plus libre. Toute la hardiesse de l'irréalisme moderne le plus abstrait et le plus novateur perce dans ses dernières œuvres sous des dehors apparemment proches de l'Impressionnisme.

1 Vue d'un port.

Dessin rehaussé d'aquarelle. H. 0,205; L. 0,320.
Signé « A François et Patricia Brame, P. Bonnard. »
Don de M. Brame, 1956.

Cette rapide esquisse est dominée par le rythme vertical des mâts et de la voile. Il s'agit sans doute d'une notation de lignes et de nuances saisies par Bonnard au hasard d'un séjour au bord de la mer.

2 Femme sortant du bain.

Crayon sur papier blanc. H. 0,300; L. 0,188.
Signé en bas à droite: P. B.
Legs Carle Dreyfus, 1953.

A la suite de Degas, Bonnard aime étudier ses modèles dans des poses familières, notamment à la toilette. Ce croquis qui a une valeur d'instantané a probablement servi pour le tableau de *La femme à la baignoire*.

BOURDELLE (Antoine)

Montauban 1861 - Le Vésinet 1929

Fils d'ouvrier, Bourdelle fait ses premières études de sculpture à Toulouse, puis entre pour six mois à l'École des Beaux-Arts de Paris (1885). A la même époque, il rencontre Rodin dont il s'est efforcé toute sa vie de rejeter l'influence.

Doué d'une grande imagination et d'un sens aigu de l'humain, Bourdelle, à l'encontre de Rodin, recherche la synthèse et la simplification des plans et des attitudes pour atteindre parfois à une stylisation archaïque. Chaque sculpture est toujours précédée d'un grand nombre de dessins qui permettent de constater l'élimination progressive des détails au profit de l'essentiel.

Sculpteur de l'effort, du drame et de la vérité, Bourdelle a marqué son œuvre d'un lyrisme souvent brutal. Admirateur des grands édifices du Moyen Age, il a réalisé de nombreuses sculptures monumentales, qui par leur structure simplifiée s'intègrent parfaitement dans le monument ou le cadre urbain pour lesquels elles ont été créées. (Décoration du Théâtre des Champs-Élysées, Monument de Montceau-les-Mines, statue équestre du Général Alvear...)

3 Pietà, projet pour l'église du Raincy.

Dessin à la plume sur papier calque. H. 0,135; L. 0,380.
Achat des Musées Nationaux, 1933.

Étude à la plume pour le tympan de l'église du Raincy, construite par les frères Perret, ce dessin de Bourdelle permet de juger combien ses sculptures monumentales se plient à la loi du cadre de l'architecture, comme celles des plus grands maîtres romans. Le Christ aux bras étendus dans un geste symbolique est la figure dominante de ce tympan, dont jaillit une impression de force tranquille et majestueuse.

BOUSSINGAULT (Jean-Louis)

Paris 1883 - 1943

Ami de Segonzac, Boussingault retrouve dans une académie privée La Fresnaye, Marchand et Luc-Albert Moreau. C'est en leur compagnie qu'il séjourne, en 1908, dans la villa de Signac, à Saint-Tropez.

Brillant évocateur du monde des Boulevards et des Champs-Élysées, il reçoit la commande de plusieurs décorations murales. Mais le meilleur de son œuvre est peut-être dans ses gravures et ses gouaches dont le coloris raffiné et la mise en page hardie rappellent l'art des Nabis.

4 Femmes dans un jardin.

Gouache. H. 0,390; L. 0,635.
Signé en bas à droite: J.-L. Boussingault.
Acquis en 1949.

Le dessin flou, l'harmonie raffinée des tons argentés, l'atmosphère irréelle qui enveloppe les formes et noie le second plan dans un brouillard

coloré conviennent bien au sujet mondain de cette gouache, excellent exemple de l'art élégant de Boussingault.

BRAQUE (Georges)

Argenteuil 1882

Déjà perceptible dans les premières toiles qu'il peint en 1906-1907, le goût de Braque pour une peinture réfléchie s'accentue, sous l'influence de Cézanne, dans les paysages qu'il rapporte de l'Estaque. Ceux-ci constituent, avec les œuvres contemporaines de Picasso, le prélude immédiat au Cubisme.

Les deux peintres travaillent quelque temps ensemble (1911-1913) créant une œuvre libérée de l'imitation de la nature, quasi monochrome, d'une austère grandeur.

Réformé à la suite d'une blessure en 1917, Braque peint alors dans un style plus libre, plus souple. Fidèle à ses tons sourds, à son dessin sobre, le peintre affirme son talent exceptionnel et demeure le représentant le plus typique du cubisme français. Décorateur et sculpteur, il a composé les vitraux de l'église de Varengeville et décoré un plafond du Louvre.

5 Papier collé (Pl. III).

Gouache et papier collé sur papier beige. H. 0,345; L. 0,245.
Signé en bas à droite : « A Galanis, amicalement G. Braque ».
Achat des Musées Nationaux, 1952.

Reflet des recherches cubistes de Braque, ce papier, déchiré et recollé par l'artiste, prend tout son sens au centre d'un espace clair. Posées par à-plats et accordées avec raffinement, les couleurs participent aussi à cette volonté de faire du tableau « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », selon l'expression de Maurice Denis.

BRIANCHON (Maurice)

Fresnay-sur-Sarthe (Sarthe) 1899

Condisciple, à l'École des Arts Décoratifs, de Oudot et de Legueult, il travaille pendant quelques années avec ce dernier. Il subit, à cette époque, l'influence de Bonnard et de Vuillard dont le goût pour les scènes d'intimité et la palette claire et argentée devaient marquer profondément son œuvre. Il fréquente le monde du cirque et de la danse, fournit des décors de théâtre et devient, en 1937, professeur aux Arts Décoratifs. L'œuvre récente de Brian-

chon, l'un des fondateurs du Salon des Tuileries (1941), se rattache au groupe de la « Réalité Poétique ».

6 Femme au divan.

Aquarelle et gouache. H. 0,399; L. 0,260.
Signé: Brianchon.
Achat du Musée du Luxembourg, 1938.

La gouache maniée avec délicatesse permet à Brianchon d'exprimer l'éclairage et les nuances de cette scène intime. Il a réussi une fine harmonie de gris, de rose et de noir.

COURNAULT (Étienne)

Malzéville (Meurthe-et-Moselle) 1891 - Paris 1948

La plus grande partie de l'activité de Cournault est consacrée aux Arts Appliqués. Il a participé, vers 1930, à la tentative de rénovation des arts décoratifs en fabriquant de grands verres gravés, et exécuté quelques fresques. Cournault a laissé une œuvre importante de graveur, illustrant *La Porte Étroite* de Gide, *En Égypte* de Maeterlinck et prenant part aux expositions de la « Jeune Gravure Contemporaine ».

Son œuvre offre des affinités avec celles des Surréalistes. Cournault extrait de la réalité des objets qu'il isole pour leur donner leur pleine valeur; il les déforme et les groupe selon le rêve qu'il veut exprimer, tout en respectant leur qualité décorative.

7 Les quatre pélerins du soir.

Monotype sur papier. H. 0,440; L. 0,540.
Signé en bas à droite et daté, 1944.
Don de Mme Simon-Cournault, 1958.

Ces quatre papillons fantastiques qui s'éloignent vers un ciel de couchant, déploient leurs ailes somptueuses sur une prairie d'un vert strident. C'est l'évocation d'un monde de rêve où les objets sont surtout choisis pour la beauté de leurs lignes et de leurs couleurs.

CROSS (Henri-Edmond)

Douai 1856 - Saint-Clair (Var) 1910

Élève à l'École des Beaux-Arts de Lille, Cross débute par des portraits et des natures mortes aux teintes sombres et à la facture traditionnelle. En 1891, il adhère au mouvement néo-impressionniste de Seurat et de Signac.

Installé dans le Midi, il se rend à plusieurs reprises en Italie et rapporte de ses voyages des aquarelles qui constituent la partie la plus séduisante de son œuvre. Ses peintures, dont la palette est beaucoup plus violente, ont fortement inspiré les peintres fauves, spécialement Matisse.

8 Lande au bord de mer.

Aquarelle sur papier blanc. H. 0,174; L. 0,250.
Signé en bas à droite: H E C
Legs R. Kœchlin, 1933.

9 Venise.

Aquarelle sur papier blanc. H. 0,175; L. 0,249.
Signé en bas à gauche: H E C
Fonds du Musée du Luxembourg, 1931.

10 Les barques.

Aquarelle et crayon. H. 0,170; L. 0,245.
Signé en bas à droite: H E C
Legs Carle Dreyfus, 1953.

Notations prises au cours de voyages, ces aquarelles trahissent le goût de Cross pour les paysages aquatiques. La couleur est disposée par petites touches ou par lignes zigzagantes qui, en réservant en de nombreux endroits le blanc du papier, donnent légèreté et luminosité à ces œuvres.

DERAIN (André)

Chatou (S.-et-O.) 1880 - Garches 1954

Derain commence à peindre à l'âge de quinze ans et fait la connaissance de Matisse, puis de Vlaminck dont il partage l'atelier de Chatou. C'est l'époque des paysages méditerranéens aux couleurs violentes. Il découvre ensuite l'art nègre, se passionne pour l'œuvre de Cézanne et se lie avec Picasso, Braque et Modigliani.

A partir de 1912, Derain étudie dans les musées les œuvres des primitifs; sa production est alors marquée par une stylisation archaïsante dans le dessin, et par une plus grande austérité dans la couleur. Cependant, après 1919, apparaît chez Derain un style plus détendu et d'une élégance assez traditionnelle.

11 Portrait de Modigliani.

Mine de plomb. H. 0,395; L. 0,240.
Signé en bas à droite: « A. Derain, à mon ami Modigliani ».
Achat des Musées Nationaux, 1950.

Ce dessin, témoignage de l'amitié des deux artistes, montre que Derain, à la différence de la plupart des Fauves et des Cubistes, n'a pas renoncé au portrait. L'absence de modelé, la vive dissymétrie du visage rappellent les recherches de Derain après 1912.

DESNOYER (François)

Montauban 1894

Desnoyer fait partie de cette génération de peintres nés trop tard pour adhérer au Fauvisme ou au Cubisme mais qui ont su en assimiler les leçons: couleur violente du premier et construction rigoureuse du second. Desnoyer se forme à l'École des Arts Décoratifs et va copier dans les musées les œuvres d'artistes avec lesquels il se sent des affinités: Titien, Véronèse, Greco, Delacroix, Breughel, Grünewald. Il obtient, en 1924, le Grand Prix Blumenthal et est nommé, en 1936, professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts.

Malgré de nombreux voyages, c'est encore son Languedoc natal et le monde méditerranéen qui sont ses meilleurs inspirateurs. Il en traduit, dans une pâte riche, la lumière éclatante et l'animation bariolée.

12 Vue d'Egine, 1957.

Aquarelle. H. 0,395; L. 0,515.
Signé en bas à droite: Desnoyer.
Achat de l'Etat, 1958.

Cette aquarelle exécutée avec fougue montre que Desnoyer sait heureusement fondre la leçon des Fauves et celle des Cubistes. La robustesse de la technique et la rigueur d'une composition aux horizontales fortement marquées sont adoucies par l'emploi de teintes vives mais très nuancées et accordées avec beaucoup de soin qui traduisent à merveille ce paysage de Grèce éclairé par une lumière ardente.

DESPIAU (Charles)

Mont-de-Marsan 1874 - Paris 1946

Despiau vient suivre à Paris les cours de l'École des Beaux-Arts et travaille dans l'atelier de Schnegg avec Jane Poupelet. En 1907, il devient le colla-

borateur de Rodin et acquiert chez lui la maîtrise de son métier de sculpteur, métier où la formation technique ne compte pas moins que les dons artistiques.

Despiau s'intéresse surtout à la forme féminine, soit dans le nu, soit dans le portrait, genre dans lequel il a donné ses meilleures œuvres. Épris de classicisme, il cherche à fixer, non pas une expression fugitive mais la permanence d'un visage dans ses traits essentiels et l'équilibre de ses volumes. Le modelé lisse et délicat, la pureté des lignes simplifiées s'associent à un détail sobre et choisi pour mettre en relief la personnalité du modèle. Voilant sa sensibilité sous beaucoup de retenue, et renouvelant la tradition classique par son style réfléchi et dépouillé, Despiau apparaît comme le grand portraitiste du XX^e siècle.

13 Étude pour le « Réalisateur », figure destinée au tombeau de M. Mayrisch à Colpach, Luxembourg.

Dessin à la pierre d'Italie sur papier blanc. H. 0,310; L. 0,200.
Signé en bas à droite: C. Despiau.
Acquis en 1930.

Traitant un sujet moins fréquent chez Despiau que le nu féminin, cette académie d'homme correspond, dans sa rudesse et dans la simplification de ses contours, aux caractères de sobriété et de stabilité qui se dégagent des œuvres sculptées de ce maître.

DUFRESNE (Charles)

Millemont (S.-et-O.) 1876 - La Seyne (Var) 1938

C'est au cours d'un séjour de deux ans à Alger (1910-1912) que la personnalité de Dufresne se révèle. Sauf pendant une brève période d'austérité quasi-cubiste, l'art de Dufresne ne se rattache à aucune école précise. A la différence de la plupart de ses contemporains, attachés à résoudre des problèmes de style sur des tableaux de petit format, Dufresne aime les grandes compositions décoratives; il choisit de préférence des sujets mouvementés, dont les thèmes rappellent souvent Delacroix, pour lequel Dufresne professe une vive admiration. Sa palette, claire mais peu variée et dominée par les bruns, le rapproche de Dunoyer de Segonzac auquel le lie une ancienne amitié. Dufresne a donné aussi un décor pour l'Opéra *(Antar)*, et des cartons de tapisserie.

14 Combat d'un lion et d'un cavalier.

Gouache. H. 0,300; L. 0,370.
Signé: Dufresne.
Achat du Musée du Luxembourg, 1938.

La facture rapide et imprécise de la gouache est mise ici au service d'une composition mouvementée, aux tons rougeoyants, aux diagonales très marquées, aux larges oppositions d'ombres et de lumières, bon exemple des recherches décoratives de Dufresne.

DUFY (Raoul)

Le Havre 1877 - Forcalquier 1953

Dufy reçoit sa première formation au Havre, avant de venir, grâce à une bourse, dans l'atelier de Bonnat. D'abord attiré par l'Impressionnisme, puis lié au mouvement fauve et à Matisse avec qui il offre de nombreuses affinités, il acquiert durant cette période (1908-1919) un style personnel aux tonalités sombres, aux compositions équilibrées. Illustrateur de livres, céramiste, il établit aussi des projets de tissus de mode et d'ameublement.

Au cours de nombreux voyages en Provence et en Italie, Dufy découvre la lumière du Midi. Claire et pacifiée, cette nouvelle vision l'entraîne vers la gouache et l'aquarelle où il donne d'étonnants chefs-d'œuvre (scènes de courses, paysages, nus) ; il couronne son œuvre décorative par une gigantesque peinture murale consacrée à la *Fée Électricité* (1937).

Son art témoigne, jusqu'à sa mort, d'une jeunesse et d'une joie pleine de fantaisie et d'intelligence.

15 Le Bosquet.

Plume sur papier blanc. H. 0,510; L. 0,650.
Signé en bas à droite: Raoul Dufy.
Achat de l'État, 1939.

16 Le Champ de blé.

Plume sur papier blanc. H. 0,510; L. 0,650.
Signé en bas à droite: Raoul Dufy.
Achat de l'État, 1939.

17 Le Poirier normand.

Aquarelle sur papier blanc. H. 0,510; L. 0,650.
Signé en bas à droite: Raoul Dufy.
Achat des Musées Nationaux, 1939.

18 Venise, San Giorgio Maggiore, (Pl. V).

Aquarelle sur papier blanc. H. 0,500; L. 0,655.
Signé: « de Santo Giorgio Maggiore, Raoul Dufy ».
Acquis en 1951.

19 Voiliers.

Mine de plomb sur papier. H. 0,260; L. 0,340.
Signé: Raoul Dufy.
Achat des Musées Nationaux, 1958.

Deux aquarelles, deux dessins à la plume, un crayon viennent témoigner devant nous de la féerie heureuse que Dufy sait communiquer à son art. Tout ici évoque le calme et le bonheur. Les lignes horizontales des champs et des bosquets normands ou des bords de l'Adriatique respirent apaisement et équilibre. Même les constructions verticales des pommiers normands ou des voiliers ne font que présenter une nature frémissante sous la brise mais non violente. Pourtant, la désinvolture de la touche dans les aquarelles, la recherche des tons frais et gais ne doivent pas laisser oublier le travail minutieux, la clarté intuitive du trait qui apparaissent dans les dessins à la plume ou au crayon. Dans ces œuvres « rien ne reste à désirer, tout est couvert, tout est dit, et cela avec des moyens dont chacun a été ramené à sa plus stricte comme à sa plus expressive teneur. » (J. Cassou).

DUNOYER de SEGONZAC (André)

Boussy-Saint-Antoine (S.-et-O.) 1884

Dunoyer de Segonzac fréquente différents ateliers avant de travailler en compagnie de Boussingault de 1906 à 1908 et de peindre, à Saint-Tropez, quelques paysages d'une facture proche de l'Impressionnisme. Peu à peu, sa personnalité vigoureuse s'affirme en des toiles surchargées de pâte.

De 1920 à 1926, Segonzac travaille principalement dans la région parisienne. S'il s'intéresse à l'étude de la nature morte et de la figure nue, il se consacre surtout à la peinture de paysage dont il s'attache à rendre la saveur rustique. Après 1926, Segonzac séjourne fréquemment à Saint-Tropez: le contact de la nature provençale et l'usage de l'aquarelle contribuent à donner à ses œuvres une luminosité plus intense et une légèreté toute nouvelle.

Auteur d'une œuvre importante de graveur, il a notamment illustré *Les Croix de Bois* de R. Dorgelès et *Les Géorgiques* de Virgile.

20 Place de village. 1931 (Pl. VIII).

Dessin aquarellé. H. 0,610; L. 0,460.
Signé: A. Dunoyer de Segonzac.
Don de la Société des Amis du Musée du Luxembourg, 1932.

21 Arbres au bord d'une rivière.

Aquarelle. H. 0,480; L. 0,370.
Signé en bas à droite: A. Dunoyer de Segonzac.
Acquis en 1949.

22 Le clocher de Vermenton. 1934.

Plume et lavis. H. 0,630; L. 0,900.
Signé en bas au centre: A. Dunoyer de Segonzac.
Achat de l'État, 1941.

La technique de l'aquarelle et du lavis permettent à Dunoyer de Segonzac de retrouver la fraîcheur et la transparence d'un paysage. Le rapprochement des tons sourds, les zones lumineuses surgissant derrière les formes simples du premier plan nous offrent l'impression première ressentie par l'artiste devant la campagne de l'Ile-de-France.

ERNST (Max)

Brühl (Allemagne) 1891

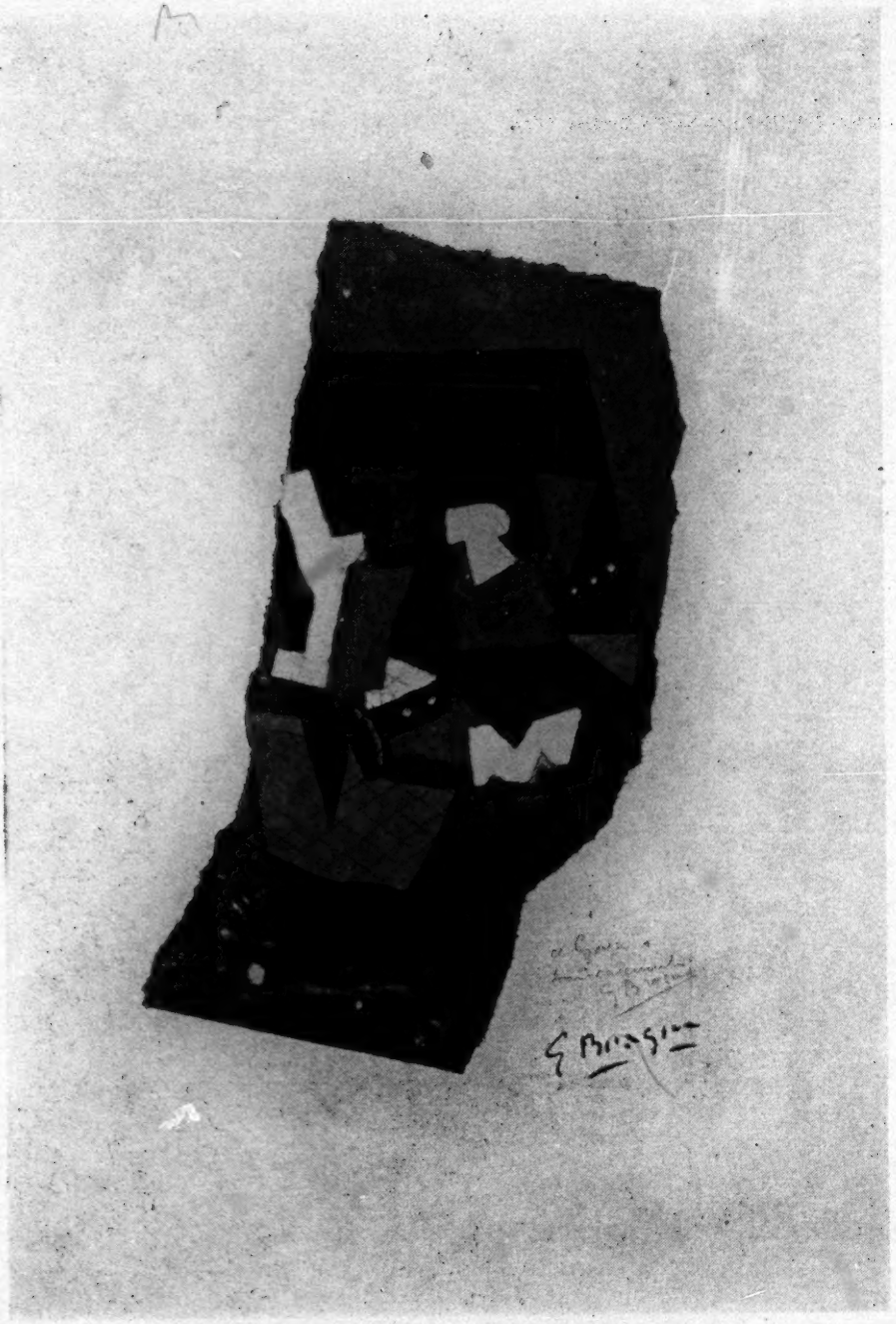
Après des études de philosophie à l'Université de Bonn et quelques contacts avec la peinture de Macke et celle de l'Expressionnisme allemand, Max Ernst, sous l'influence de Hans Arp, fonde le groupe « Dada » de Cologne.

Arrivé à Paris en 1921, il est un des membres les plus actifs du mouvement surréaliste et se lie avec les poètes Breton, Aragon, Eluard et Desnos dont il illustre de nombreux ouvrages. Les procédés du « frottage » et du « collage » lui permettent de trouver en peinture l'équivalent de l'*écriture automatique*.

Max Ernst part pour l'Amérique en 1940. De retour en France, après la guerre, ses préoccupations plastiques ne cessent de s'accroître: le peintre crée librement des formes puissantes et mystérieuses évoquant souvent un univers « pétrifié ». La cohérence et l'équilibre de cette peinture permettent de pénétrer immédiatement le monde du rêve et de l'imagination dont les Surréalistes se firent les explorateurs.

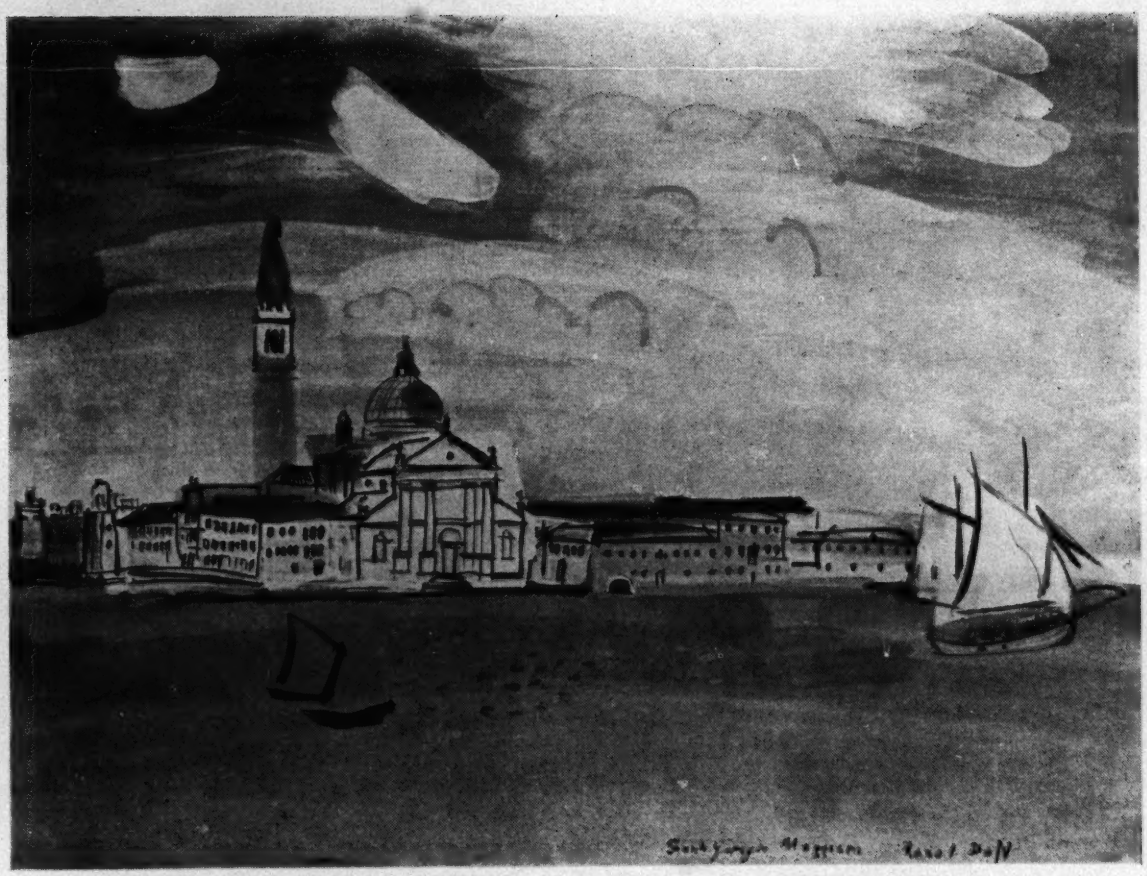
Nº 58 S. Valadon. Portrait de l'artiste.

N° 27 J. Gris. Tête d'Arlequin.

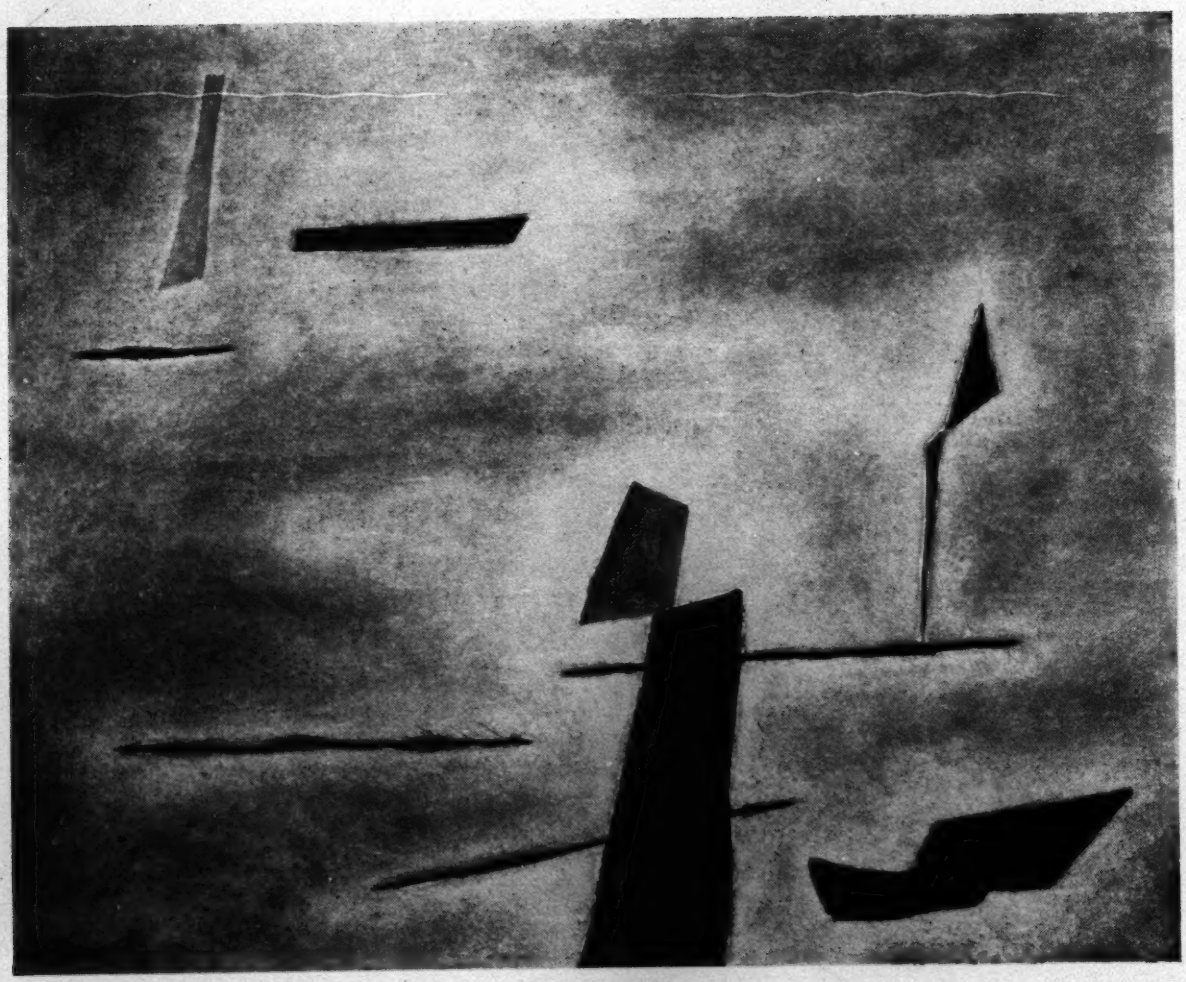


No 5 G. Braque. Papier collé.

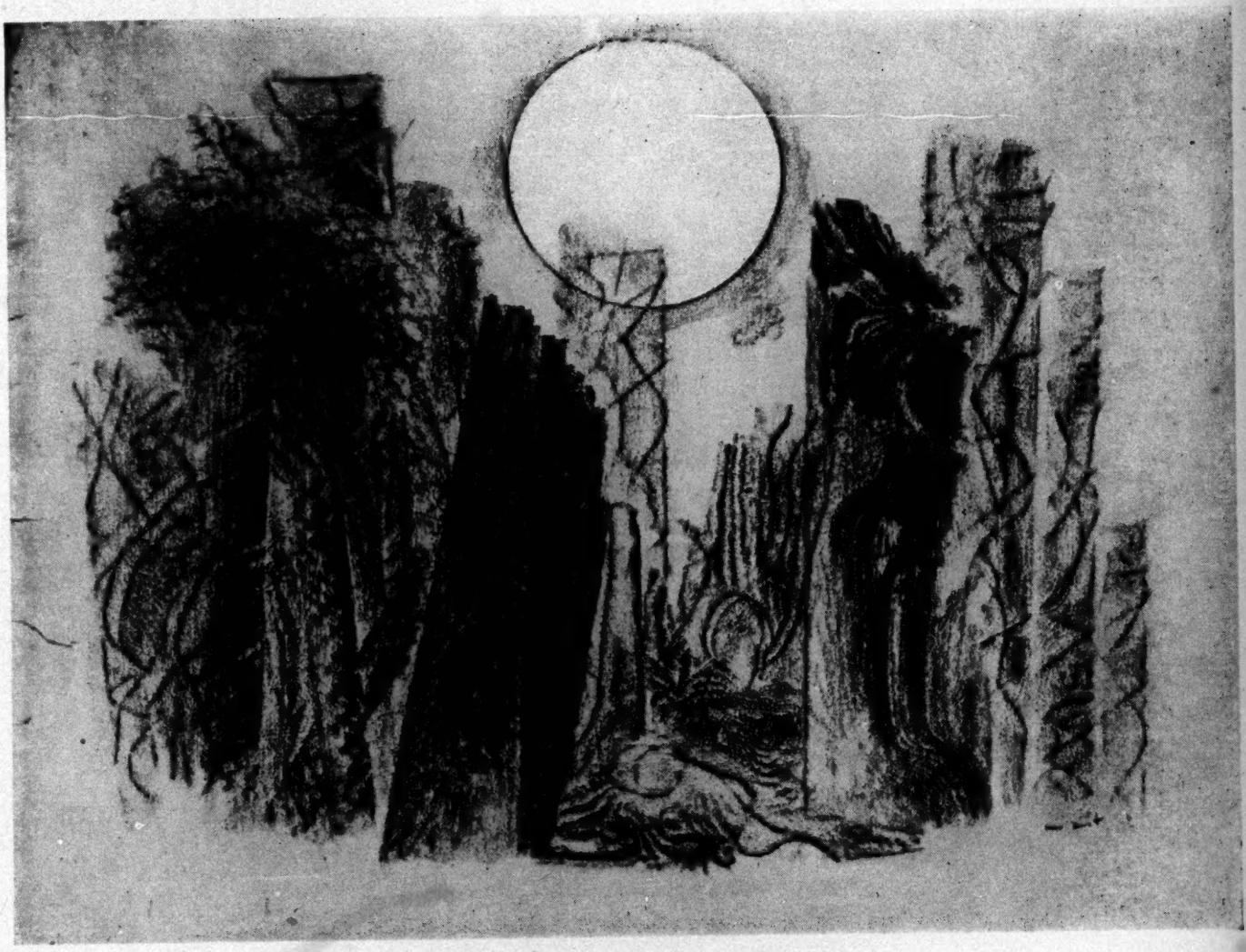
N° 63 M. de Vlaminck. Maison dans un paysage.



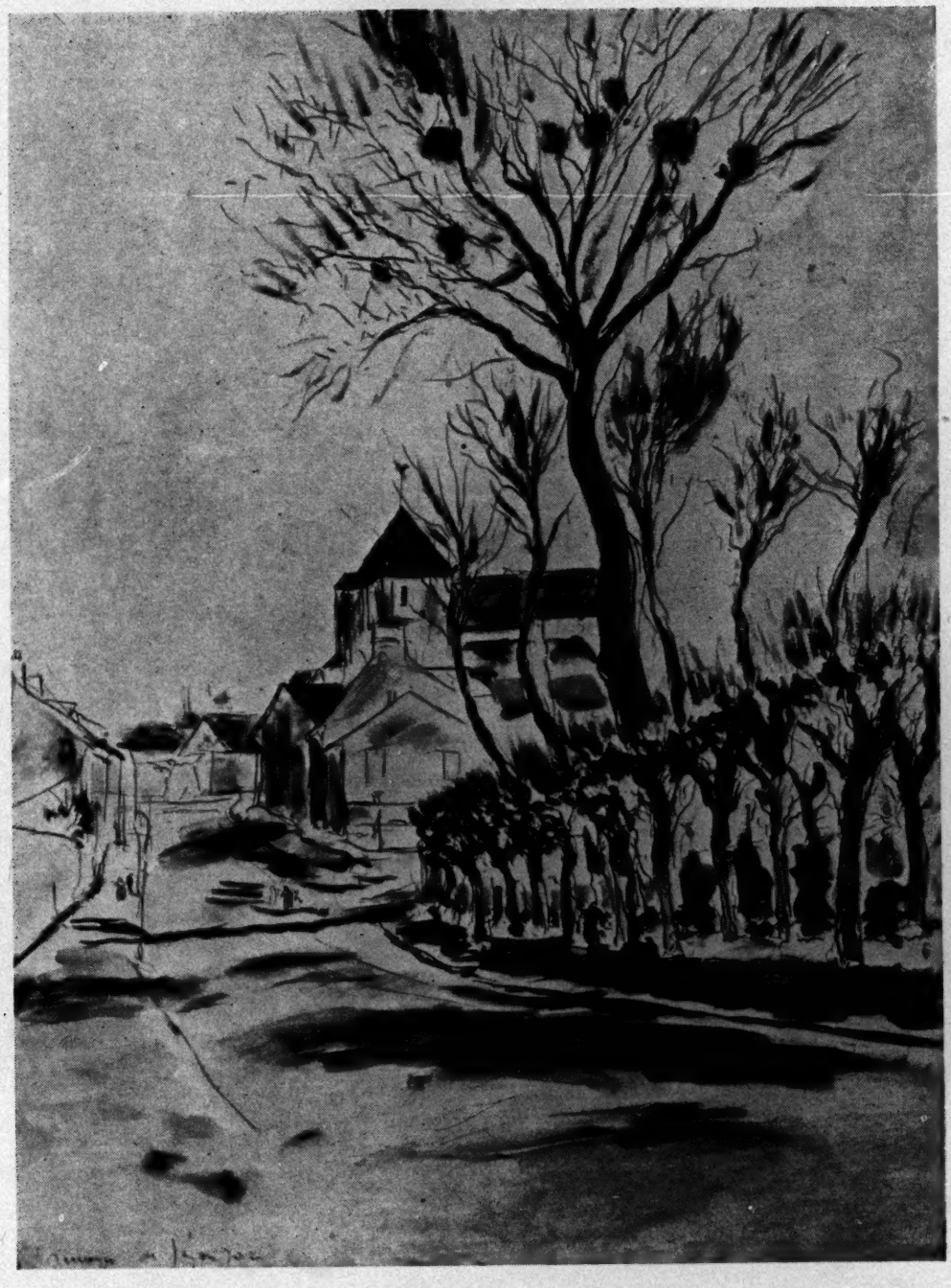
Nº 18 R. Dufy. Venise, San Giorgio Maggiore.



N° 55 G. Singier. Sur la digue.



No 23 Max Ernst. Composition.



Nº 20 A. Dunoyer de Segonzac. Place de village.

23 Composition, la forêt pétrifiée (Pl. VI).

Fusain. H. 0,740; L. 0,980.
Signé en bas à droite: Max Ernst.
Acquis en 1950.

Le caractère surréaliste de l'œuvre se laisse aisément deviner dans ce fusain, qui fait apparaître une forêt pétrifiée, thème cher à Ernst, dominée par un astre mystérieux. La composition en frise, le balancement des masses montrent comment cet artiste soumet son imagination souvent inépuisable à une grande rigueur technique.

GLEIZES (Albert)

Paris 1881 - Avignon 1953

Gleizes débute comme apprenti chez son père, dessinateur industriel, et commence à peindre seul avant de se rallier au Cubisme vers 1909. En 1912, il publie avec Metzinger, le livre *Du Cubisme*, premier ouvrage d'une série dans laquelle Gleizes se fait le théoricien de cette esthétique.

A partir de 1924, son activité se tourne de plus en plus vers la décoration: il fonde, près de Valence, une colonie d'artistes (peintres, céramistes, tapissiers) sur qui il exerce une influence profonde.

En 1937, Gleizes s'est établi à Saint-Rémy-de-Provence où, converti, il a illustré de gravures les *Pensées* de Pascal et exécuté pour différents édifices de grandes décorations murales.

24 Vierge en Majesté.

Gouache sur papier blanc. H. 0,200; L. 0,190.
Signé en bas à droite: Alb. Gleizes (19)29.
Achat de l'État, 1938.

25 Crucifixion.

Gouache sur papier jaune. H. 0,230; L. 0,150.
Signé en bas à droite: Alb. Gleizes (19)30.
Achat de l'État, 1938.

Ces deux esquisses à sujet religieux ont, malgré leur petit format, une ampleur monumentale. Gleizes obtient ce résultat par une ordonnance simplifiée et décorative et par la suppression de la troisième dimension.

GONZALEZ (Julio)

Barcelone 1876 - Arcueil 1942

Fils d'un orfèvre barcelonais dont il reçoit sa première formation, Gonzalez s'établit en 1900 avec toute sa famille à Paris, où il retrouve son compatriote Picasso. Il se destine d'abord à la peinture, mais dès 1910, il exécute des masques en métal repoussé. Toutefois, ce n'est qu'en 1927 qu'il se consacre totalement à la sculpture.

Bien que se référant presque toujours à l'être humain, l'art de Gonzalez tend vers l'abstraction. La *Paysanne de Montserrat* (1937), construite à l'aide de plaques de fer convexes et concaves, reste dans la tradition figurative, mais la plupart de ses œuvres, aux volumes creux et aux arêtes aiguës, développent au contraire un seul élément de la figure au détriment des autres et l'ensemble évoque plus qu'il ne propose.

Longtemps ignoré, l'art de Gonzalez exerce maintenant une influence déterminante sur les jeunes sculpteurs contemporains qui travaillent le métal.

26 Tête de femme, étude pour la Montserrat nº 2.

Lavis d'encre de chine et traits de plume. H. 0,315; L. 0,395.
Signé en bas à droite et daté: 25-5-40. J. G.
Offert par Mme Roberta Gonzalez au nom de Mlle Lola Gonzalez, sœur de l'artiste, 1955.

La célèbre statue de « Montserrat », personnification de la ville de Barcelone, fut précédée de nombreux dessins, tel ce lavis. Les traits nets et tranchés qui décomposent le visage évoquent irrésistiblement la technique de Gonzalez, artiste voué au travail du métal dur et coupant.

GRIS (José GONZALES, dit Juan)

Madrid 1887 - Boulogne-sur-Seine 1927

Après des études dans une école d'ingénieurs de Madrid, qui marquent toute son œuvre d'un esprit scientifique et systématique, Gris vient à Paris en 1906 et s'installe au « Bateau-Lavoir » auprès de Picasso. Pour vivre, il donne des dessins à des journaux satiriques et à partir de 1910, il s'associe au mouvement cubiste.

Comme Picasso, il inverse, en 1913, les procédés du Cubisme initial et cherche, selon ses propres termes, à « concrétiser ce qui est abstrait », c'est-à-dire qu'il part de la forme géométrique pour arriver à l'objet.

Il exécute après la guerre une série de natures mortes et de figures d'Arlequins qui prouvent son attachement aux styles et aux thèmes préférés des cubistes.

27 Tête d'Arlequin d'après Cézanne (Pl. II).

Crayon sur papier blanc. H. 0,255; L. 0,205.
Signé en bas à gauche: D'après Cézanne, Juan Gris.
Achat des Musées Nationaux, 1951.

Ce dessin fut sans doute exécuté d'après l'*Arlequin* de Cézanne que Gris avait pu admirer au Salon d'Automne de 1907. Témoin de l'influence de Cézanne sur les Cubistes par son souci de construction plastique, il montre aussi chez Gris une grande délicatesse dans le maniement du crayon et un soin attentif dans l'analyse des formes.

GROMAIRE (Marcel)

Noyelles-sur-Sambre (Pas-de-Calais) 1892

Dès 1910, Gromaire fréquente les ateliers de Montparnasse, mais sans adhérer à aucun mouvement particulier. Il entreprend dans le Nord de l'Europe de nombreux voyages, interrompus par la première guerre mondiale où il est blessé, en 1916.

Son art, extrêmement vigoureux, vise essentiellement au style. Peintre de la vie des paysans et des ouvriers, il compose toiles et gravures avec une rigueur extrême et les soumet à son graphisme prononcé et aux tons sourds et épurés de sa palette. Son goût pour l'art monumental et décoratif le pousse à s'intéresser à la tapisserie et il participe avec Lurçat à la fondation de la nouvelle École d'Aubusson.

28 Famille sur un banc.

Plume et aquarelle. H. 0,320; L. 0,400.
Signé: Gromaire, 1925.
Don Berthellemy, 1943.

Les formes stables et lourdes des personnages viennent s'accrocher sur un réseau serré tracé à la plume. Quelques taches inattendues de couleurs fraîches égaient cette œuvre d'esprit un peu sévère, mais très équilibrée.

LA FRESNAYE (Roger de)

Le Mans 1885 - Grasse 1925

De vieille noblesse normande, La Fresnaye reçoit l'enseignement de Maurice Denis et de Sérusier à l'Académie Ranson, puis se prend d'admi-

ration pour Cézanne et lie connaissance avec la plupart des cubistes. Il reste, cependant, très personnel et ses œuvres qui allient à la fois l'abstraction et la réalité, la forme et la lumière, atteignent souvent au plus bel équilibre.

Gazé pendant la guerre de 1914, il lutte pendant huit ans contre la maladie et doit abandonner la peinture pour le dessin où il donne de nouvelles preuves de son talent raffiné.

29 Verres et carafe.

Crayon. H. 0,170; L. 0,205.
Signé: R. de La Fresnaye.
Don P. Chadourne, 1934.

30 Femme assise. Étude pour le portrait de la Roumaine.

Crayon. H. 0,120; L. 0,270.
Signé en bas à droite et daté: juin 1921.
Don Berthellemy, 1943.

Malgré leurs points communs — noblesse et simplicité du contour, élégance un peu distante — ces deux crayons sont d'un esprit assez différent. La figure, sans modelé, au dessin sinueux, reflète un art plus détendu que la nature morte antérieure de plusieurs années, à la composition austère et aux lignes géométriques.

LANSKOY (André)

Moscou 1902

Issu d'une famille de l'aristocratie, c'est à Kiev que Lanskoy commence à s'intéresser à la peinture. Dès 1921, il se fixe à Paris où se trouvent déjà de nombreux peintres russes tels que Chagall et Survage, et se consacre définitivement à son art. Après une première période figurative où il peint dans une matière dense et vigoureuse, une série de natures mortes, de paysages et de portraits, Lanskoy, sous l'impulsion de Klee et de Kandinsky, se tourne délibérément, à la veille de la deuxième guerre, vers la non-figuration. Il exécute alors des compositions fiévreuses, au rythme vertical, dominées par un ton fort. Ces recherches abstraites le poussent, dès lors, à s'intéresser aussi bien à la peinture qu'à la tapisserie.

Les peintres russes, tels Lanskoy, son ami N. de Staël (†1955) et Poliakoff sont, à l'heure actuelle des représentants essentiels de la nouvelle École de Paris.

31 Camaïeu en noir et blanc.

Fusain et crayon gras sur papier. H. 1,070; L. 0,740.
Signé dans l'angle supérieur droit: Lanskoy.
Achat de l'État, 1956.

Ce dessin traité au fusain permet paradoxalement à Lanskoy, comme à tout grand coloriste, le jeu du noir et du blanc en entrelacs serrés. De même, ce sont ces deux tons contraires qui créent l'équilibre de la composition, en répartissant harmonieusement les masses sombres et claires. Encore tourmentée à la base, centre de jaillissement essentiel, l'œuvre acquiert, par decrescendo, le calme à son sommet.

LA PATELLIÈRE (Amédée de)

Bois-Benoit (Loire-Atlantique) 1890 - Paris 1932

Issu d'une vieille famille du pays nantais, il vient à Paris en 1912, où il suit les cours de l'Académie Julian. La guerre de 1914 interrompt sa formation artistique; il devait d'ailleurs en revenir gravement atteint dans sa santé.

Il décrit avec amour le spectacle familier de la vie paysanne, dont il cherche à pénétrer le sens mystérieux et à rendre, non pas le pittoresque, mais l'austérité. La solidité de ses compositions et de sa facture, la poésie rustique qui se dégage de ses œuvres le rapprochent de Dunoyer de Segonzac.

32 Arbres dans un champ.

Fusain et pierre d'Italie. H. 0,390; L. 0,500.
Signé en bas à droite: A. de La Patellière 1926.
Achat du Musée du Luxembourg, 1936.

Aucun pittoresque dans ce coin de verger aux arbres secoués par le vent, aucune recherche de composition comme chez Lhote ou Laprade, mais une poésie rude à laquelle cette technique en camaïeu est particulièrement adaptée.

LAPRADE (Pierre)

Narbonne 1875 - Fontenay-aux-Roses 1931

Il travaille d'abord à Montauban dans l'atelier du sculpteur Bourdelle, puis, venu à Paris, il est vite déçu par l'enseignement académique.

Mis à la mode par le marchand Ambroise Vollard, il reste à l'écart de

GONZALEZ (Julio)

Barcelone 1876 - Arcueil 1942

Fils d'un orfèvre barcelonais dont il reçoit sa première formation, Gonzalez s'établit en 1900 avec toute sa famille à Paris, où il retrouve son compatriote Picasso. Il se destine d'abord à la peinture, mais dès 1910, il exécute des masques en métal repoussé. Toutefois, ce n'est qu'en 1927 qu'il se consacre totalement à la sculpture.

Bien que se référant presque toujours à l'être humain, l'art de Gonzalez tend vers l'abstraction. La *Paysanne de Montserrat* (1937), construite à l'aide de plaques de fer convexes et concaves, reste dans la tradition figurative, mais la plupart de ses œuvres, aux volumes creux et aux arêtes aiguës, développent au contraire un seul élément de la figure au détriment des autres et l'ensemble évoque plus qu'il ne propose.

Longtemps ignoré, l'art de Gonzalez exerce maintenant une influence déterminante sur les jeunes sculpteurs contemporains qui travaillent le métal.

26 Tête de femme, étude pour la Montserrat nº 2.

Lavis d'encre de chine et traits de plume. H. 0,315; L. 0,395.
Signé en bas à droite et daté: 25-5-40. J. G.
Offert par Mme Roberta Gonzalez au nom de Mlle Lola Gonzalez, sœur de l'artiste, 1955.

La célèbre statue de « Montserrat », personnification de la ville de Barcelone, fut précédée de nombreux dessins, tel ce lavis. Les traits nets et tranchés qui décomposent le visage évoquent irrésistiblement la technique de Gonzalez, artiste voué au travail du métal dur et coupant.

GRIS (José GONZALES, dit Juan)

Madrid 1887 - Boulogne-sur-Seine 1927

Après des études dans une école d'ingénieurs de Madrid, qui marquent toute son œuvre d'un esprit scientifique et systématique, Gris vient à Paris en 1906 et s'installe au « Bateau-Lavoir » auprès de Picasso. Pour vivre, il donne des dessins à des journaux satiriques et à partir de 1910, il s'associe au mouvement cubiste.

Comme Picasso, il inverse, en 1913, les procédés du Cubisme initial et cherche, selon ses propres termes, à « concrétiser ce qui est abstrait », c'est-à-dire qu'il part de la forme géométrique pour arriver à l'objet.

Il exécute après la guerre une série de natures mortes et de figures d'Arlequins qui prouvent son attachement aux styles et aux thèmes préférés des cubistes.

27 Tête d'Arlequin d'après Cézanne (Pl. II).

Crayon sur papier blanc. H. 0,255; L. 0,205.
Signé en bas à gauche: D'après Cézanne, Juan Gris.
Achat des Musées Nationaux, 1951.

Ce dessin fut sans doute exécuté d'après l'*Arlequin* de Cézanne que Gris avait pu admirer au Salon d'Automne de 1907. Témoin de l'influence de Cézanne sur les Cubistes par son souci de construction plastique, il montre aussi chez Gris une grande délicatesse dans le maniement du crayon et un soin attentif dans l'analyse des formes.

GROMAIRE (Marcel)

Noyelles-sur-Sambre (Pas-de-Calais) 1892

Dès 1910, Gromaire fréquente les ateliers de Montparnasse, mais sans adhérer à aucun mouvement particulier. Il entreprend dans le Nord de l'Europe de nombreux voyages, interrompus par la première guerre mondiale où il est blessé, en 1916.

Son art, extrêmement vigoureux, vise essentiellement au style. Peintre de la vie des paysans et des ouvriers, il compose toiles et gravures avec une rigueur extrême et les soumet à son graphisme prononcé et aux tons sourds et épurés de sa palette. Son goût pour l'art monumental et décoratif le pousse à s'intéresser à la tapisserie et il participe avec Lurçat à la fondation de la nouvelle École d'Aubusson.

28 Famille sur un banc.

Plume et aquarelle. H. 0,320; L. 0,400.
Signé: Gromaire, 1925.
Don Berthellemy, 1943.

Les formes stables et lourdes des personnages viennent s'accrocher sur un réseau serré tracé à la plume. Quelques taches inattendues de couleurs fraîches égaient cette œuvre d'esprit un peu sévère, mais très équilibrée.

LA FRESNAYE (Roger de)

Le Mans 1885 - Grasse 1925

De vieille noblesse normande, La Fresnaye reçoit l'enseignement de Maurice Denis et de Sérusier à l'Académie Ranson, puis se prend d'admi-

ration pour Cézanne et lie connaissance avec la plupart des cubistes. Il reste, cependant, très personnel et ses œuvres qui allient à la fois l'abstraction et la réalité, la forme et la lumière, atteignent souvent au plus bel équilibre.

Gazé pendant la guerre de 1914, il lutte pendant huit ans contre la maladie et doit abandonner la peinture pour le dessin où il donne de nouvelles preuves de son talent raffiné.

29 Verres et carafe.

Crayon. H. 0,170; L. 0,205.
Signé: R. de La Fresnaye.
Don P. Chadourne, 1934.

30 Femme assise. Étude pour le portrait de la Roumaine.

Crayon. H. 0,120; L. 0,270.
Signé en bas à droite et daté: juin 1921.
Don Berthellemy, 1943.

Malgré leurs points communs — noblesse et simplicité du contour, élégance un peu distante — ces deux crayons sont d'un esprit assez différent. La figure, sans modelé, au dessin sinueux, reflète un art plus détendu que la nature morte antérieure de plusieurs années, à la composition austère et aux lignes géométriques.

LANSKOY (André)

Moscou 1902

Issu d'une famille de l'aristocratie, c'est à Kiev que Lanskoy commence à s'intéresser à la peinture. Dès 1921, il se fixe à Paris où se trouvent déjà de nombreux peintres russes tels que Chagall et Survage, et se consacre définitivement à son art. Après une première période figurative où il peint dans une matière dense et vigoureuse, une série de natures mortes, de paysages et de portraits, Lanskoy, sous l'impulsion de Klee et de Kandinsky, se tourne délibérément, à la veille de la deuxième guerre, vers la non-figuration. Il exécute alors des compositions fiévreuses, au rythme vertical, dominées par un ton fort. Ces recherches abstraites le poussent, dès lors, à s'intéresser aussi bien à la peinture qu'à la tapisserie.

Les peintres russes, tels Lanskoy, son ami N. de Staël (†1955) et Poliakoff sont, à l'heure actuelle des représentants essentiels de la nouvelle École de Paris.

31 Camaïeu en noir et blanc.

Fusain et crayon gras sur papier. H. 1,070; L. 0,740.
Signé dans l'angle supérieur droit: Lanskoy.
Achat de l'État, 1956.

Ce dessin traité au fusain permet paradoxalement à Lanskoy, comme à tout grand coloriste, le jeu du noir et du blanc en entrelacs serrés. De même, ce sont ces deux tons contraires qui créent l'équilibre de la composition, en répartissant harmonieusement les masses sombres et claires. Encore tourmentée à la base, centre de jaillissement essentiel, l'œuvre acquiert, par decrescendo, le calme à son sommet.

LA PATELLIÈRE (Amédée de)

Bois-Benoit (Loire-Atlantique) 1890 - Paris 1932

Issu d'une vieille famille du pays nantais, il vient à Paris en 1912, où il suit les cours de l'Académie Julian. La guerre de 1914 interrompt sa formation artistique; il devait d'ailleurs en revenir gravement atteint dans sa santé.

Il décrit avec amour le spectacle familier de la vie paysanne, dont il cherche à pénétrer le sens mystérieux et à rendre, non pas le pittoresque, mais l'austérité. La solidité de ses compositions et de sa facture, la poésie rustique qui se dégage de ses œuvres le rapprochent de Dunoyer de Segonzac.

32 Arbres dans un champ.

Fusain et pierre d'Italie. H. 0,390; L. 0,500.
Signé en bas à droite: A. de La Patellière 1926.
Achat du Musée du Luxembourg, 1936.

Aucun pittoresque dans ce coin de verger aux arbres secoués par le vent, aucune recherche de composition comme chez Lhote ou Laprade, mais une poésie rude à laquelle cette technique en camaïeu est particulièrement adaptée.

LAPRADE (Pierre)

Narbonne 1875 - Fontenay-aux-Roses 1931

Il travaille d'abord à Montauban dans l'atelier du sculpteur Bourdelle, puis, venu à Paris, il est vite déçu par l'enseignement académique.

Mis à la mode par le marchand Ambroise Vollard, il reste à l'écart de

tout mouvement et multiplie les voyages dont il rapporte des aquarelles qui constituent, peut-être, le meilleur de son œuvre.

Il exécute aussi des natures mortes, des cartons de tapisserie et des décors de théâtre. Ces productions, comme ses paysages, dénotent un souci d'élégance et une habileté dans le traitement des couleurs qui placent Laprade dans le sillage de l'Impressionnisme.

33 Les jardins Boboli, à Florence.

Aquarelle. H. 0,283; L. 0,406.
Signé en bas à droite au crayon: Laprade.
Donation Paul Jamot, 1941.

34 Versailles.

Aquarelle. H. 0,340; L. 0,500.
Signé en bas à droite: Versailles, P. Laprade.
Don Berthellemy, 1943.

La fraîcheur des notations de coloris (dans les arbres en fleurs, par exemple) et la légèreté de la touche ne doivent pas dissimuler la construction solide de ces œuvres. Laprade y utilise des procédés traditionnels tels que les masses sombres du premier plan qui donnent une grande impression de profondeur et d'espace.

LHOTE (André)

Bordeaux 1885

Après une double formation de peintre et de sculpteur dans sa ville natale, il se fixe à Paris en 1908. Influencées par Gauguin et Cézanne, ses premières œuvres manifestent déjà un goût de la construction plastique qui le prédispose à s'engager dans la voie du Cubisme.

S'il s'intègre à ce mouvement, il n'en garde pas moins le respect du réel et de la vie, préférant à la nature morte le paysage et la scène de genre. Après 1920, ses compositions acquièrent une souplesse et une liberté que développe la pratique de la gouache et de l'aquarelle.

Lhote est l'auteur d'importants ouvrages de critique d'art et a formé dans son atelier de très nombreux peintres.

35 Florence.

Aquarelle. H. 0,380; L. 0,580.
Signé: A. Lhote, Florence.
Achat du Musée du Luxembourg, 1938.

36 La Laupie.

Aquarelle. H. 0,380; L. 0,580.
Signé: André Lhote, La Laupie 36.
Achat de l'État, 1938.

Ces deux aquarelles révèlent l'extrême liberté d'expression acquise par Lhote à partir de 1930, mais ni la souplesse de la technique, ni la fraîcheur et la variété des tons ne masquent le goût de l'équilibre des masses et de leur solidité, héritage de Cézanne et du Cubisme.

LURÇAT (Jean)

Bruyères (Vosges) 1892

Il suit, d'abord, l'enseignement de Victor Prouvé à Nancy, puis celui de Bernard Naudin à Paris. Mais c'est une série de voyages en Espagne et au Sahara et la vision des lignes âpres et de la lumière intense de ces régions qui lui révèlent sa personnalité. Lurçat peint, alors, de grands paysages imaginaires marqués par le Surréalisme. Parallèlement, il s'intéresse à la tapisserie dont, à Aubusson, il restaure la technique en revenant aux principes de fabrication du Moyen-Age et en fournissant des cartons qui respectent les deux dimensions de cet art mural. Leurs couleurs intenses et leur dessin simplifié se retrouvent dans les aquarelles et les tableaux qu'il a peints ces dernières années.

37 Composition, fruits.

Gouache sur carton. H. 0,550; L. 0,290.
Signé en bas à droite: Lurçat, 1954.
Don de M. Biro, 1954.

D'inspiration surréaliste, cette composition qui laisse entrevoir à l'arrière-plan la mer où vogue une barque et un éclatement de fruits au premier plan, est riche en couleurs et éclairée d'une lumière crue et dure. La matité de la gouache, la richesse des tons purs et délimités, évoquent par leur aspect décoratif l'art de prédilection de Lurçat: la tapisserie.

MAILLOL (Aristide)

Banyuls-sur-Mer 1861 - Perpignan 1944

Quittant un milieu familial de paysans et de marins catalans, Maillol part pour Paris à vingt et un ans étudier la peinture à l'École des Beaux-Arts, et rencontre Maurice Denis et les Nabis. Insatisfait de son œuvre pictu-

rale il se tourne vers la tapisserie avant de se consacrer définitivement à la sculpture.

Son œuvre de sculpteur, consacrée presque uniquement à l'étude de la figure humaine et surtout du nu féminin, prouve l'admiration de Maillol pour l'esthétique grecque et renaissante. Ses statues de femmes (l'Ile-de-France, la Méditerranée, Vénus...) aux formes pleines et rondes expriment la vie physique et charnelle. Belles et épanouies, ces œuvres sont faites pour participer à la vie de la nature et leurs compléments nécessaires sont l'air et le soleil.

38 Femme nue de profil.

Sanguine avec rehauts de craie. H. 0,310; L. 0,220.
Étude semblable au verso.
Achat des Musées Nationaux, 1958.

39 Figure de Femme.

Crayon noir sur papier blanc. H. 0,660; L. 0,460.
Signé du monogramme.
Achat des Musées Nationaux, 1932.

A côté d'études souvent rapides telles que la *Femme nue de profil*, (n° 38), Maillol exécuta de plus grandes compositions aux traits nets et appuyés (n° 39), cernant rigoureusement la figure dont les volumes ombrés traduisent la densité. Le caractère monumental de ce dessin de sculpteur évoque certaines des plus belles créations de la Renaissance Italienne.

MARQUET (Albert)

Bordeaux 1875 - Paris 1947

Venu à Paris en 1890, Marquet entre en 1897 à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Gustave Moreau où travaille déjà Matisse. Celui-ci devient son ami intime et son compagnon de lutte au cours de leurs débuts difficiles

Fauve dès la première heure, il expose à partir de 1901 au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne, et se consacre presque uniquement au paysage où l'eau tient, en général, une grande place. Il multiplie les vues des quais de la Seine qu'il observe de son appartement et, dans ses voyages, il choisit comme sujet de ses aquarelles, sa technique préférée après 1925 surtout des vues de ports. Il sait en traduire l'atmosphère brumeuse ou ensoleillée en évitant l'inconsistance des œuvres impressionnistes.

40 Saint Jean de Luz.

Aquarelle. H. 0,380; L. 0,440.
Signé: Marquet 1927.
Achat du Musée du Luxembourg, 1939.

41 Vue d'Alger.

Aquarelle. H. 0,175; L. 0,250.
Signé: Marquet, Alger 1930.
Acquis de l'artiste, 1932.

42 Algesiras.

Aquarelle. H. 0,320; L. 0,380.
Signé: Marquet, Algesiras, 1930.
Achat du Musée du Luxembourg, 1939.

Ces trois aquarelles sont caractéristiques de l'évocation du style de Marquet après 1925. Passionné par les ports, il sait en capter la luminosité tantôt vive, tantôt brumeuse. La délicatesse des tons, la netteté des contours s'alliant à une solidité de construction, concourent à offrir au spectateur une image simple et poétique de la nature.

MATISSE (Henri)

Le Cateau (Nord) 1869 - Nice 1954

Comme plusieurs autres peintres de sa génération, Matisse hésite d'abord entre une carrière juridique et sa vocation d'artiste. Après avoir suivi les cours de l'école de dessin M.-Q. Delatour, à Saint-Quentin, décidé à peindre, il entre comme Rouault et Marquet dans l'atelier de Gustave Moreau qui l'incite à copier les maîtres anciens. Sa rencontre avec Derain et Vlaminck est déterminante et il fonde avec eux le Fauvisme (1905-1912). Dès lors, de nombreux élèves se groupent autour de Matisse qui résume les principes de son esthétique dans les *Notes d'un peintre* (1908). Successivement sévère et dépouillé au contact du Cubisme, heureux et détendu après 1917, l'art de Matisse unit le charme à la grandeur décorative, la séduction d'un dessin élégant et sûr à l'expression d'un coloris vigoureux. Contrairement à celle de la plupart de ses contemporains, son œuvre réserve une large place au portrait et à la figure.

Retiré depuis 1939 à Nice, Matisse a donné dans la chapelle des Dominicaines de Vence (Alpes-Maritimes), la suprême expression de son génie plein d'élégance et de sérénité.

43 La violoniste.

Fusain sur papier blanc. H. 0,480; L. 0,620.
Signé en bas à gauche: H. Matisse.
Don de l'artiste.

Datant de la maturité de l'artiste, cette violoniste est campée par Matisse avec une sûreté tranquille dans un intérieur dont le décor cossu est évoqué autant pour ses lignes que pour créer une atmosphère d'une musicalité raffinée.

44 Jackie V. (Reproduit sur la couverture).

Crayon gras sur papier blanc. H. 0,520; L. 0,400.
Signé en bas à droite: H. Matisse, 47.
Inscription dans l'angle supérieur gauche: Jackie V.
Don de l'artiste, 1948.

45 Jackie VII.

Crayon gras sur papier blanc. H. 0,520; L. 0,400.
Signé en bas à gauche: H. Matisse, 47.
Inscription dans l'angle supérieur droit: Jackie VII.
Don de l'artiste, 1948.

Le goût pour la calligraphie, sensible à travers toute l'œuvre de Matisse, atteint sa plus élégante expression dans les croquis exécutés en 1947 d'après Jackie, sa petite fille. Rarement artiste a su aussi bien concilier élégance et dépouillement, raffinement et austérité et capter la vie dans un simple mais magnifique contour.

46 Étude pour le portrait de Colette.

Fusain sur papier blanc, écorné. H. 0,404; L. 0,330.
En bas et à droite: Colette. Signé en dessous: H. Matisse 50.
Don de l'artiste, 1951.

Le modelé simplifié du visage du grand écrivain et ses lignes anguleuses sont des souvenirs d'une période très antérieure (1911-1913). La spontanéité de l'attitude, et la vivacité du regard ont amené l'artiste à choisir une mise en page exceptionnelle, où le vide équilibre parfaitement le volume. Matisse n'a ainsi retenu que l'essentiel de ce visage présenté en gros plan.

METZINGER (Jean)

Nantes 1883 - Paris 1956

Il se fixe à Paris à l'âge de 20 ans et peint d'abord dans la manière de Seurat et des Néo-Impressionnistes. Persuadé qu'un tableau ne doit pas se borner à « représenter un objet mais peut prétendre à tirer un agrément imprévu de la combinaison de formes et de couleurs », il adhère ensuite au Cubisme en 1909 et se joint aux peintres qui, réunis autour de Jacques Villon, constituent le groupe de la « Section d'Or ».

Metzinger est un des rares à rester fidèle au Cubisme; il en applique les principes à la représentation de la figure humaine. Son œuvre n'est pas sans parenté avec celle de Braque.

47 Le clown.

Aquarelle sur papier blanc. H. 0,160; L. 0,190.
Signé en bas à droite: Metzinger.
Don de l'auteur, 1953.

On décèle aisément dans cette aquarelle de Metzinger les principes cubistes auxquels cet artiste resta toujours fidèle. Les lignes géométriques et fermes cernent figures et objets mais sans les disloquer, et les couleurs vives et pures qui se répondent participent à l'équilibre de la composition.

MODIGLIANI (Amedeo)

Livourne 1884 - Paris 1920

Fils d'un banquier de Livourne, Modigliani, après avoir commencé sa formation artistique en Italie, vient, en 1906, à Paris où il subit l'influence de Cézanne, de Toulouse-Lautrec puis celle du Cubisme et de la sculpture nègre, récemment mise à la mode.

Son œuvre, presque entièrement consacrée à la figure humaine (portraits, nus), combine toutes ces influences en un art extrêmement original, au dessin élégant et sinueux, qui ajoute au cubisme tendresse et sensibilité.

Il se fixe à Montparnasse, devenu, après Montmartre, le quartier préféré des artistes; là, un certain nombre de peintres d'origine étrangère comme lui, constituent l'« École de Paris » et adhèrent au mouvement général de la peinture française tout en préservant leur originalité propre.

48 Portrait d'homme.

Mine de plomb sur papier blanc. H. 0,420; L. 0,260.
Signé en bas, à droite: Modigliani.
Achat des Musées Nationaux, 1949.

Cette simple étude à la mine de plomb tracée sans doute vers 1915-1916, montre que l'artiste n'est pas resté insensible aux recherches constructives des cubistes. Les lignes fermes et anguleuses de la figure répondent à celles du mobilier placé à l'arrière-plan et confèrent à ce dessin une rigidité un peu exceptionnelle dans l'œuvre de Modigliani.

PICASSO (Pablo)

Malaga (Espagne) 1881

Après un premier apprentissage à Barcelone et à Madrid, Picasso vient à Paris en 1900. Il y subit d'abord l'influence de Toulouse-Lautrec et de Forain et peint, à leur exemple, des scènes de mœurs, puis exécute des compositions presque monochromes qui caractérisent ses périodes bleue (1900-1904) et rose (1904-1906), où il représente un monde misérable de funambules et de mendiants.

A la recherche de formes de plus en plus synthétiques, il se tourne vers Cézanne et se lie avec Juan Gris et Braque qui poursuivent alors des recherches analogues aux siennes.

Toujours insatisfait, il cherche continuellement à se renouveler; il évolue du Cubisme « analytique » au Cubisme « synthétique » (1911-1919), pratique ensuite un art linéaire et très épuré (période antique), pour revenir, après 1929, à un expressionnisme dont la réalisation la plus typique est *Guernica*, inspirée de la guerre civile espagnole.

Décorateur de théâtre, graveur, sculpteur, céramiste, Picasso continue de produire des œuvres où se marquent son inquiétude d'artiste et son besoin incessant de création.

49 Le verre.

Gouache et papier collé sur carton. H. 0,360; L. 0,150.
Signé dans l'angle supérieur gauche.
Achat des Musées Nationaux, 1950.

Ce verre est un des nombreux papiers collés exécutés par Picasso au cours de sa période cubiste (1911-1919) Les papiers de teinte et de grain différents contribuent comme les traits de crayon et les touches de gouache dans lesquels ils s'insèrent, à analyser la forme d'un verre à pied en équilibre. Cet objet a sans doute été choisi par l'artiste pour ses contours rectilignes et son volume géométrique.

PIGNON (Édouard)

Marles-les-Mines (Pas-de-Calais) 1905

Tout en exerçant les métiers les plus divers: mineur, maçon, manœuvre, figurant chez Charles Dullin, retoucheur-photographe, Pignon suit les cours du soir et étudie d'abord la sculpture avec Auclair, Wlérick et Arnold. En 1934, il commence à peindre et est immédiatement remarqué et encouragé par Picasso.

Ses toiles, parfois inspirées par le travail de la mer ou le tragique de la vie ouvrière, se ressentent du chromatisme pur de Matisse et des procédés de construction cubistes. Esprit vigoureux, Pignon cherche à traduire la stabilité ou le mouvement par quelques lignes essentielles et fortement appuyées, qui forment la structure même de la toile.

50 Les électriciens.

Aquarelle sur papier blanc. H. 0,585; L. 0,785.
Signé en bas à gauche: Pignon, 54.
Achat de l'État, 1956.

Comme Gromaire, Pignon a cherché, sur un mode dramatique, à introduire le monde du travail dans la peinture d'aujourd'hui. Les taches colorées de ces ouvriers électrocutés, le treillis géométrique des fils, le heurt général de la composition rendent bien l'impression d'instabilité et de chute.

POUPELET (Jane)

Saint-Paul-Lizonne (Dordogne) 1878 - Paris 1932

Après quelques années d'études à Bordeaux, Jane Poupelet travaille à Paris dans l'atelier de Schnegg; elle y fait la connaissance de Rodin qui l'encourage à poursuivre ses recherches.

Inspirée par la réalité, elle s'intéresse tout autant aux figures féminines qu'aux animaux, dont elle traduit dans un modelé lisse la souplesse et l'élégance. Les formes solides, la construction architecturale et les proportions rythmées de ses œuvres, héritage de Schnegg, sont nuancées de douceur et de tendresse. Les dessins fort nombreux qu'elle exécutait en prélude à ses sculptures, sont tracés d'une main familière et souvent impitoyable dans les détails, mais les observations ainsi acquises sont toujours transposées dans la pierre ou le bronze avec la stylisation un peu raide propre à cette artiste.

51 Canard.

Encre de Chine sur papier bis. H. 0,160; L. 0,230.
Signé: Jane Poupelet.
Don de la famille Poupelet, 1934.

Ce petit croquis à l'encre de chine traduit l'intérêt porté par J. Poupelet aux humbles animaux de la basse-cour. Elle sait admirablement en saisir l'attitude simple, qu'elle anoblit par une technique sobre et raffinée.

SIGNAC (Paul)

Paris 1863 - 1935

Signac, par les débuts de sa carrière, se rattache à l'Impressionisme auquel il voulut, dans ses œuvres et dans ses écrits, donner une base scientifique et une allure systématique.

Ami intime de Seurat, il groupe autour de lui Cross, Luce et, un instant, Pissarro. Comme Cross, au cours de ses nombreux voyages où il s'attarde de préférence dans les ports, il multiplie, les croquis aquarellés d'une touche très spontanée et d'une grande fraîcheur de coloris.

52 La Salute à Venise.

Aquarelle. H. 0,190; L. 0,300.
Signé en bas à gauche: P. Signac, 1914.
Achat des Musées Nationaux à Mme Cachin-Signac, 1957.

53 Le Mont-Blanc vu de Sallanches.

Aquarelle. H. 0,180; L. 0,240.
En bas à droite: « Mt Blanc de Sallanches 1919 ».
Achat des Musées Nationaux à Mme Cachin-Signac, 1957.

54 Le Port de Lorient.

Aquarelle. H. 0,440; L. 0,290.
Signé: P. Signac, Lorient.
Achat de l'État, 1943.

Témoins des nombreux voyages qu'il fit en France et en Europe, ces trois aquarelles révèlent la fraîcheur d'inspiration de Signac. Les tons vifs et lumineux, la liquidité des couleurs expriment la joie conçue au premier contact avec la nature, avant d'être peinte sur toile dans les termes plus scientifiques de la touche divisée.

SINGIER (Gustave)

Warneton (Belgique) 1909

A Paris depuis 1919, il suit les cours de l'École Boulle, fréquente les Académies de Montparnasse et visite assidûment le Louvre. Sensible aux grands mouvements picturaux, il est séduit par la logique constructive du Cubisme, les tons purs et chauds des Fauves. Ses peintures, inspirées par la nature, sont pourtant non-figuratives. Singier fixe définitivement sur la toile, par des combinaisons hardies de formes et par des couleurs tranchées, la vérité profonde masquée par l'inconstance et la diversité d'un objet ou d'un paysage.

Artiste au talent varié et curieux, Singier a exprimé sa personnalité dans de nombreuses œuvres décoratives (tapis pour le Palais de l'Unesco, vitraux des églises dominicaines de Monteils dans l'Aveyron et de la rue de La Glacière, à Paris).

55 Sur la digue (Pl. VII).

Aquarelle. H. 0,460; L. 0,560.
Signé dans l'angle inférieur gauche: G. Singier, 56.
Achat de l'État, 1957.

Cette aquarelle, comme de nombreuses toiles de 1956, a été inspirée par des souvenirs rapportés d'un voyage dans le midi. Le fond gris bleuté, scandé par des traits noirs ainsi que l'élément géométrique jaillissant au premier plan évoquent l'avancée de la digue dans la mer. De même, les taches roses et rouges, éclairent l'ensemble comme le soleil le paysage. La sobriété de la composition, son rythme lent correspondent au calme d'un rivage méditerranéen.

UTRILLO (Maurice)

Paris 1883 - Dax 1955

Fils naturel de Suzanne Valadon, il est reconnu par le critique espagnol Miguel Utrillo. Il prend très tôt l'habitude de boire et doit être interné à dix-huit ans. C'est sur le conseil de son médecin qu'à la sortie de l'asile Utrillo commence à peindre, guidé par sa mère.

Resté indépendant de tous les mouvements contemporains, Utrillo crée une œuvre consacrée principalement au paysage; le dessin appuyé, la perspective traditionnelle, les couleurs pâles dont la luminosité est accrue pendant sa période blanche par le plâtre et la colle que l'artiste emploie, ne nuisent pas à la fraîche poésie dont Utrillo imprègne le décor urbain le plus banal.

Il connaît le succès après 1920 et sa production n'évite pas toujours une certaine sécheresse. Il partage ses derniers jours entre Le Vésinet et Montmartre dont il était devenu une figure populaire.

56 Le théâtre de l'Atelier, à Paris.

Aquarelle. H. 0,250; L. 0,350.
Don Berthellemy, 1943.

Des couleurs gaies et claires animent cette aquarelle exécutée dans les premières années de gloire de l'artiste; mais le trait qui limite formes et volumes, ainsi que les arbres dépouillés de ce paysage montmartrois glissent la note de tristesse, presque toujours perceptible chez Utrillo.

VALADON (Marie-Clémentine, dite Suzanne)

Bessines (Haute-Vienne) 1867 - Paris 1938

Suzanne Valadon vint à Paris très jeune et se mêla aussitôt à la vie agitée des ateliers de Montmartre. Acrobate, elle se produit dans les fêtes foraines, modèle, elle pose pour Renoir et Toulouse-Lautrec. Après la naissance de son fils, le futur Utrillo, elle se met à dessiner puis à peindre, encouragée par ses amis. Vivant tantôt à Montmagny (S.-et-O.), tantôt à Paris, elle fréquente écrivains et artistes d'avant-garde (Apollinaire, Max Jacob, Fr. Carco, Braque, Picasso).

S. Valadon aborde tous les genres — portraits, natures mortes, paysages — qu'elle marque d'un extraordinaire esprit d'observation et dont elle dégage avec rudesse les caractères expressifs.

57 Deux nus : femme assise et femme étendue.

Crayon sur papier blanc. H. 0,460; L. 0,540.
Signé en haut à droite et daté: 1897.
Legs Carle Dreyfus, 1953.

58 Portrait de l'artiste (Pl. I).

Sanguine sur papier blanc. H. 0,330; L. 0,290.
Signé: Suz. Valadon, 1903.
Achat de l'État, 1937.

59 Portrait d'Utrillo, enfant.

Crayon sur papier blanc. H. 0,250; L. 0,230.
Signé en bas à droite.
Achat de l'État, 1937.

Dans ces trois dessins se révèlent l'esprit synthétique et la force expressive des lignes, si nettement marquées dans la peinture de Suzanne Valadon, artiste intuitive et spontanée. Les traits simplifiés, filés, traduisent l'essentiel des attitudes et de l'expression.

VAN DONGEN (Kees)

Delfshaven (Pays-Bas) 1877

Passionné de dessin dès son enfance, le jeune Van Dongen multiplie les croquis sur les quais de Rotterdam avant de venir à Paris en 1897. Pour vivre, il pratique tous les métiers : fort des halles, marchand de journaux, dessinateur aux terrasses des cafés.

Au contact des milieux montmartrois, il se libère de l'Impressionnisme qui avait marqué ses premières œuvres et trouve dans le Fauvisme un mouvement qui satisfait ses dons de coloriste et ses tendances profondes à l'Expressionnisme. Il ajoute à cette école une note d'élégance tant par son dessin coulant et sinueux que par le choix de ses sujets qui rappellent le milieu mondain dans lequel l'artiste évolue. Depuis 1925, en effet, Van Dongen est devenu le peintre attitré du monde et du demi-monde parisien.

60 La femme à la voilette.

Fusain, encre de Chine et aquarelle. H. 0,298; L. 0,233.
Signé en bas à droite.
Legs Carle Dreyfus, 1953.

Ce dessin se rattache au mouvement fauve par la simplification des formes et la vivacité des deux tons opposés, jaune et noir. Le trait incisif, fortement appuyé, dans la tradition de Forain et de Toulouse-Lautrec, prouve l'intérêt porté par Van Dongen aux acteurs de la vie parisienne.

VILLON (Gaston DUCHAMP, dit Jacques)

Damville (Eure) 1875

D'origine normande, Villon est marqué dans sa jeunesse par l'Impressionnisme, avant d'être amené au Cubisme en 1910 par son frère, le sculpteur Duchamp-Villon.

Dans son atelier de Puteaux, il réunit alors quelques peintres (Gleizes, Léger, Metzinger, La Fresnaye) qui exposent à ses côtés et fondent avec lui le mouvement de la « Section d'Or ».

Après la guerre de 1914-1918, Villon reprend ses activités de peintre. Il préfère souvent la figure humaine à la nature morte et aborde, à l'occasion, le paysage. Il oscille longtemps entre l'abstraction et la réalité et intègre ses couleurs fraîches et pimpantes dans l'armature d'un dessin précis et travaillé comme une épure, qu'on retrouve aussi dans ses nombreuses gravures.

61 Soldats en marche.

Crayon et lavis sur papier. H. 0,160; L. 0,223.
Signé en bas, à droite: Jacques Villon, 1912.
Achat de l'État, 1956.

62 Livres.

Dessin à la plume sur papier: H. 0,335; L. 0,473.
Signé en bas, à gauche: Jacques Villon, 55.
Achat de l'État, 1956.

Dans le dessin *Soldats en marche*, étude pour une toile de 1913, la construction des formes par des lignes sèches, les taches d'ombre légère traduisent dans cette œuvre d'esprit cubiste le martèlement du pas cadencé. Les recherches de Villon vers des plans de plus en plus simplifiés et des formes dépouillées, le conduisent également à des études telles que la nature morte de livres, aux traits fermes, aux hachures nerveuses où se retrouvent les qualités de finesse et de précision propres à cet artiste.

VLAMINCK (Maurice de)

Paris 1876 - Verneuil 1958

Le jeune Vlaminck, doué d'une force athlétique, commence une carrière de coureur cycliste et pratique assidûment le violon avant d'être attiré par la peinture. Derain, qu'il rencontre en 1899, lui permet d'entrer en rapport avec Matisse, lors d'une visite à une exposition « Van Gogh » dont Vlaminck sort ébloui.

Il écrit son premier roman, *Grains au Vent*, illustré par Derain, et expose à partir de 1906. Bien qu'il ait subi quelque temps l'ascendant de Cézanne au cours d'une longue carrière où la production picturale s'accompagne de celle de poèmes et de romans, Vlaminck reste fidèle aux principes essentiels du Fauvisme. Sa pâte riche, son dessin appuyé, ses coloris violents sont le reflet de sa personnalité vigoureuse; comme il l'écrit lui-même: « Tel homme, telle peinture... On lit plus facilement le caractère de l'homme dans sa peinture que dans les lignes de la main. »

63 Maison dans un paysage (Pl. IV).

Lavis. H. 0,310; L. 0,395.
Signé en bas, à gauche.
Don anonyme, 1936.

Cette aquarelle lavée dans un ton brun sévère représente la tendance expressionniste de Vlaminck, homme du Nord, et son goût prononcé pour les paysages villageois désolés sous un ciel d'orage.

VUILLARD (Édouard)

Cuiseaux 1868 - La Baule 1940

Après avoir travaillé à l'Atelier Maillard en compagnie de K.-X. Roussel, Vuillard entre à l'Académie Julian où il retrouve Bonnard et Maurice Denis, au moment où se constitue le groupe des Nabis.

Dessinateur de programmes pour le Théâtre de l'Œuvre, il reçoit, d'amateurs comme la Princesse Bibesco ou les Natanson, la commande de grands panneaux décoratifs et participe à la décoration du Théâtre des Champs-Élysées (1911). Mais le meilleur de son œuvre se trouve dans les portraits et les scènes d'intimité où la délicatesse et le sens de l'atmosphère n'excluent pas la pénétration psychologique et, parfois, un certain humour. Plus tard, Vuillard devait encore revenir à la décoration (Palais de Chaillot, 1937) et glisser vers un réalisme traditionnel qui lui ouvrit, en 1938, les portes de l'Académie des Beaux-Arts.

64 Nu assis de profil.

Fusain, rehauts de pastel sur papier gris. H. 0,450; L. 0,320.
Legs Vuillard.

La facture légère, l'harmonie des tons roses et gris confèrent un aspect intimiste à ce dessin de Vuillard qui sait éviter la mièvrerie par l'originalité de la mise en page et l'élégance familière de la pose.

WALCH (Charles)

Thann (Haut-Rhin) 1898 - Paris 1948

Bénéficiant d'une bourse de l'État, Walch vient étudier en 1918, à Paris, à l'École des Arts Décoratifs. Après un temps d'austérité où il renonce volontairement à sa riche couleur pour peindre en camaïeu, Walch manifeste librement, dans ses peintures comme dans ses aquarelles et ses gravures, son goût pour les couleurs intenses et les compositions chargées.

Bien qu'on puisse rapprocher ses œuvres de celles de Lurçat et de certains Fauves, Walch est resté très indépendant des mouvements artistiques de son temps, menant une vie retirée et à l'écart de la publicité. On lui doit aussi quelques sculptures.

65 Accenteurs des Alpes.

Gouache sur carton. H. 0,620; L. 0,450.
Signé en bas à gauche: Ch. Walch.
Don de Mme Ch. Walch, 1950.

Ces oiseaux des Alpes, présentés devant un paysage montagneux apparaissent complètement transformés par l'imagination du peintre. L'emploi de la gouache lui permet de donner libre cours à un chromatisme rutilant, sous lequel surgit nettement en filigrane l'armature des lignes de composition.

WLERICK (Robert)

Mont-de-Marsan 1882 - 1944

Originaire des Landes, Wlérick vient faire son apprentissage de sculpteur à Paris. Comme Jane Poupelet et Despiau, il fait partie de la fameuse « bande à Schnegg » qui groupait autour du Maître bordelais presque tous les grands sculpteur figuratifs de la première moitié du XX^e^ siècle.

De son passage dans l'atelier de Schnegg, Wlérick a gardé le goût des formes simples, bien construites et la figure humaine comme source d'inspiration. Artiste sensible et intuitif, il a exécuté de nombreux portraits: la matière en est travaillée avec vivacité, mais les recherches de style y sont sacrifiées au rendu des traits du visage. Wlérick reçut en 1937 la commande de la statue équestre du Maréchal Foch à Paris, qui fut achevée par un de ses élèves en 1952.

66 Torse de femme.

Sanguine sur papier blanc. H. 0,390; L. 0,260.
Signé en bas, à droite: R. Wlérick 1938.
Achat de l'État, 1938.

La spontanéité dans le traitement, propre aux sculptures de Wlérick, se retrouve aussi dans cette sanguine. Le dessin libre et rapide saisit par quelques traits et des ombres hachurées l'effort d'un corps dans une attitude tendue.

ZADKINE (Ossip)

Smolensk 1890

Après un court séjour à Londres, Zadkine se fixe très jeune à Paris, s'engage dans l'armée française en 1914 et est naturalisé.

Sculpteur indépendant et poursuivant librement ses recherches, il a pourtant subi l'influence du Cubisme dont il a transposé dans la pierre et le bronze le graphisme aigu et découpé, et s'est rapproché parfois aussi du Surréalisme. La structure géométrique de ses œuvres, leur aspect déchiqueté et tourmenté font de Zadkine un des derniers sculpteurs baroques et l'un des seuls contemporains à créer une sculpture monumentale renaissant au contact de l'espace pour lequel l'artiste l'exécuta.

Zadkine se réfugia aux États-Unis pendant la seconde guerre et y créa deux de ses œuvres principales qui expriment les souffrances et les espoirs de la France occupée: *la Prisonnière* et *le Phénix*.

67 La guitariste.

Plume et gouache. H. 0,650; L. 0,450.
Signé en bas, à droite: O. Zadkine.

Cette gouache révèle les principes chers à Zadkine, qu'il traduit aussi dans ses sculptures: le goût des formes monumentales, le rapport cubiste des lignes, l'expression de l'essentiel par quelques traits nerveux non correspondant avec les couleurs acides.

★

SUPPLÉMENT AU CATALOGUE

68 MATISSE (H.). Le professeur Leriche.

69 PICASSO (P.). Georges Salles.

PROCÉDÉS ET TERMES TECHNIQUES

Aquarelle: procédé consistant à employer la couleur dissoute dans l'eau. Il donne légèreté et transparence à l'œuvre, mais rend les retouches impossibles.

Frottage: procédé utilisé surtout par les Surréalistes. Il consiste à placer un objet sous un papier, et à « frotter » avec un fusain, par exemple, sur l'endroit de la feuille. Les reliefs apparaissent donc en noir, tandis que les creux restent en blanc.

Fusain: morceau de charbon de bois; permet l'exécution de traits larges et de dégradés.

Gouache: procédé consistant à dissoudre la couleur avec de la gomme arabique. Plus épaisse que l'aquarelle, elle est employée soit seule, soit pour rehausser des dessins exécutés suivant une autre technique.

Lavis: dessin exécuté avec de l'encre de Chine, du bistre ou une autre couleur délayée dans l'eau et posée au pinceau. Le lavis peut-être employé seul ou compléter un dessin au crayon ou à la plume.

Monotype: dessin obtenu en pressant une feuille de papier contre une plaque de cuivre sur laquelle l'œuvre vient d'être peinte.

Papier collé: cette technique consiste à coller un ou plusieurs morceaux de papier sur un support de toile ou de papier. L'ensemble est généralement rehaussé de gouache ou de crayon.
Ce procédé a été employé par les Cubistes pour montrer que l'artiste peut renoncer, pour s'exprimer, à la facture conventionnelle de la peinture à l'huile et utiliser des objets vulgaires qu'il soumet à sa volonté de créateur.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

B. Dorival. *Les étapes de la peinture française contemporaine* (3 vol.). Paris, 1943-1946.

B. Dorival. *Les peintres du XX^e siècle* (2 vol.). Paris, 1957.

R. Huyghe et G. Bazin. *La peinture française: Les Contemporains.* 2e éd. Paris, 1949.

Dictionnaire de la peinture moderne. Paris, 1954.

Histoire de la peinture contemporaine (3 vol.). Paris-Genève, 1952-1954.